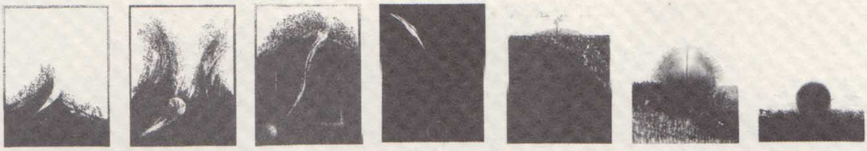


CONSTANTIN CATARGIU

POLARITATE ŞI SIMBOL

HESTIA / COSMOPOLITAN ART

CONSTANTIN CATARGIU
POLARITATE ŞI SIMBOL

Colecția
STUDII, MONOGRAFII
Seria
UNIVERSITAS

Ilustrația copertei :
Constantin Catargiu,
GERMINAȚIE I, II, III, IV, V, VI, VII

Lucrare executată
cu sprijin financiar acordat de
MUZEUL DE ARTĂ ARAD
cu prilejul
"Expoziției Constantin Catargiu" — 2005

© EDITURA HESTIA, 2005 All rights reserved
CASA DE PRESĂ ŞI EDITURĂ HESTIA
General manager: Lucian Alexiu

e-mail lucianalexiu@yahoo.com
e-mail constantincatargiu@yahoo.com

Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin
EDITURII HESTIA
Reproducerea parțială sau integrală a textului,
pe orice fel de suport tehnic,
fără acordul autorului / editorului,
se pedepseşte conform legii.

ISBN 973-9420-92-3
ISBN 973-8903-01-7

Printed in Romania

CONSTANTIN CATARGIU

POLARITATE ŞI SIMBOL

Prefață de Alexandra Titu

Postfață de Negoiță Lăptoiu

HESTIA / COSMOPOLITAN ART

CUVÂNT ÎNAINTE

Persistă în grafica lui Constantin Catargiu, încă de la ciclurile de naturi statice, care grupează elemente obiectuale, sau le dispun, singulare, în imagine, până la ciclurile de „ferestre” din ultimii ani, o preocupare pentru ordonarea elementelor compoziției, fie că artistul manevrează elemente figurative, fie că reia, în subelemente, datul geometric al formei care le conține, fie că articulează semne mai mult sau mai puțin arbitrare, trasee de gest şi forme geometrice. Imaginile pun în act scenariul organizării sub semnul unei emisii ritmate, tensiunea dispersiei, ca în seria „Tobele fragede” (1978), simetriile oglindirii dintre masele de întuneric şi de lumină, în care se poate instala o formă cu aluzie de peisaj şi vocație geometrică (”Crepuscul”), citează (sublimat) un model natural, („Germinație”), sau un repertoriu cultural al spațiului deja construit, care mediază între instanțele luminii şi umbrei, sau între spațiul închis şi cel deschis („Ferestre” – o temă reluată din anii ‘70 până în anii 2000).

Această mutare a interesului de la relaționarea unor semne cu referent mai mult sau mai puțin explicit în universul obiectual la semne pur plastice, nu urmează un traseu linear, al voinței de abstractizare sau al unei reveniri la figurație, ci utilizează seturile de semne aparținând unui regim sau altul al referinței în funcție de tipul de dinamism care generează compoziția. În multe cazuri, mişcarea are ca mobil destabilizarea unei forme statice, de predilecție pătratul care fixează cadrul mişcării, iar uneori centrul expansiunii este reluat într-o direcționare a diagonalelor, substanțializat de un negru, devenit material şi cromatic, sau transparentizat de un alb care, în cicluri ca „Fereastra", îşi asumă semnificația luminii. Explorarea contrastului sau complementarității furnizează la rândul său teme pentru exercițiul plastic şi pentru investirea semantică. Raportul de specularitate exploatează tipologiile disocierilor în plan orizontal, (seria „Crepuscul"), în care oglindirea departajează mase întunecate, disociate de o franjă de lumină, sau comprimă în plus, printr-o mişcare de translare ce transformă pătratul în romb, două planuri, invadate de agitația unor mase cromatice şi trasee dinamice, gravitând în jurul unei diagonale care străbate cele două planuri articulându-le. Ciclul „Ascensiune", legând problematica ferestrei boltite de cea a reflectării simetrice, trasează axul diagonal ca pe un vector al coerenței formale, care suprapune peste forma ferestrei aluzia foarte abstractizată şi distanțată plastic la forma păsării. Aici operează jocul suprapunerii unor serii de simboluri continue – zborul, aripa, pasărea, transparența, lumina, deschiderea ferestrei, toate ținând de schema ascensională, care motivează efortul de organizare formală.

Dealtfel, problema duală a complementarității controlează în mare parte arealul meditației poetice plastice. Opozițiile – umbră (întuneric, material) / lumină; teluric / aerian; transparență / opacitate; creştere / descreştere – gravitează în jurul acestui dualism esențial. Chiar atunci când el nu se află explicit în enunțul temei, determină regimul imaginii. Ciclul „Semn" reia implantarea în axul central al compoziției a imaginii / semn a unui copac cu coroană amplă, dispusă simetric în jurul trunchiului, care coincide cu axul.

Lecturând toate tipurile de complementarități şi opoziții pe care le explorează artistul, într-o aderență atât de strânsă între planul semnificațiilor şi cel al configuraţiilor plastice, şi pe de altă parte, preocuparea sa constantă pentru sesizarea şi punerea în evidenţă a structurii lor ordonatoare profunde, dincolo de anarhia mişcării sau multiplicitatea şi particularitatea concretului, atingem astfel nucleul problematic al demersului său – conflictul între haos (informal, divers, substanţial, întunecat) şi cosmos (ordonat, riguros, transparent, ascensional, luminos), opoziţie ce se traduce prin tensiunea între devenire (mişcarea sub toate aspectele ei, de creştere, de dispersie sonoră, de aglomerare şi grupare vectorială) şi o fiinţare stabilă, inevitabil exprimată în termeni de spaţiu. Emblematică pentru această problematică regăsită în toate seriile şi ciclurile de lucrări este naraţia antrenării unor forme rectangulare într-o mişcare ritmată, de reverberare, inclusă în cadrul stabil al unui pătrat (dreptunghi) care la rândul său poate fi un caz particular într-o amplă mişcare de pătrate cu acelaşi conţinut, un mod laconic (de altfel legat de o mare tradiţie a reprezentării) de a invoca infinitul în raportul său cu un cadru stabil care îl conţine, un discurs despre ilimitat şi limitare.

Subtilitatea discursului grafic al lui Constantin Catargiu constă în articularea discretă, dar semnalată cu proprietate, între câmpurile semnificaţiei, cu amplele lor deschideri într-o precedenţă culturală, şi exerciţiile figurării, mereu determinate de aspiraţia spre organizare.

ALEXANDRA TITU

INTRODUCERE

Întunericul şi lumina – inclusiv noaptea, umbra şi ziua – sunt factori primari, componente fundamentale ale lumii şi care din când în când şi din loc în loc se ating, se întâlnesc cel mai vădit prin auroră şi prin amurg sau prin vecinătatea unui interior cu un exterior. Lumina şi întunericul dețin locuri şi momente, intervale de întrepătrundere, de interferență. Unul dintre aceste locuri de trecere dintre ele este fereastra. Ea este loc de pătrundere a luminii şi de străbatere a privirii. Este precum un Ianus, cu o față îndreptată spre lumină, spre exterior, şi cu cealaltă orientată spre întuneric, spre interior.

Fereastra, în această ambivalență a ei, comportă forme şi expresii proprii, funcționalitate şi sens simbolic. Însumează frecvente abordări în artele plastice, fiind prezentă ca temă şi ca motiv în sculptură, în pictură, în grafică şi în artele decorative. De o deosebită importanță este faptul că posedă un vast orizont al semnificării, de la formă la expresie, de la funcționalitate la înțeles, de la delimitare la privelişte, de la arhetip la idee, de la văzut la reverie.

Acest bagaj teoretic acumulat în timp prin reflecții şi prin lecturi, prin sporirea experienței artistice şi prin schimburi de opinii, a asigurat impulsul interior al lucrărilor realizate, fie unice, fie desfăşurate în serii sau în cicluri. Cert este că acest bagaj teoretic a facilitat elaborarea, atât dintr-o perspectivă extinsă a situării, cât şi prin posibilitatea oferită de aprofundarea temei abordate. S-a creat o reciprocitate: teoria a înlesnit procesul de realizare iar materializarea acesteia în lucrări a contribuit la clarificarea teoretică. Există însă întotdeauna un loc din perspectiva realizărilor artistice de unde experiența acumulată prin documentație şi experiment artistic disjung preocupările facile, aleatorii, de o reluare a problematicilor complementare, interferând trăirea cu gândirea, sentimentele neîmplinirilor cu speranța în definirea crezului creator, fără a avea pretenția unei cuprinderi exhaustive. Lumina defineşte întunericul, cuvântul rupe tăcerea, imaginea obiectualizată invocă dialogul insurmontabil.

ÎNTUNERICUL

„...o desăvârşită lipsă a luminii”[1]

Conţinând o vastă încărcătură de semnificaţii şi un larg repertoriu de funcţionalităţi, de la sensurile cosmogonice până la intimitatea lăuntrică, întunericul este noapte infinită, este haos şi beznă, este negura şi obscurul. El este exterior şi atunci ţine de primordial, este interior şi atunci ţine de fenomenologie sau este lăuntric şi se încadrează dimensiunii psihicului. Noaptea, asociată complementar cu ziua, contribuie la bipolaritatea fundamentală a lumii, la dualul existenţei. Regăsim un regim diurn al vieţii, precum, în egală măsură, un regim nocturn, căci tot ceea ce există pe pământ, în lumea noastră, există prin felul în care se compensează şi se completează ziua şi noaptea; lumina urmează întunericului aşa cum ziua urmează nopţii, cu precizarea, însă, că întunericul este absolutul în care se iveşte lumina. În timp ce întunericul este continuu, aflat în afara timpului, lumina este apariţie, accident, desfăşurare în timp. Lumina se aprinde şi se stinge, întunericul este veşnic. Trebuie totuşi subliniate ca având o deosebită importanţă intervalele dintre zi şi noapte, răstimpurile de trecere: dimineaţa, aurora, matinalul, răsăritul, pe de o parte, pe de alta, amurgul, crepusculul, apusul, fiind nuanţe ale amestecului între lumină şi întuneric, la hotarul dintre zi şi noapte. Aceste nuanţe răspund organic existenţei ca trecere treptată, întrepătrundere, continuitate, ciclicitate. Viaţa alcătuită numai din alb şi negru, numai din zi şi noapte nu este posibilă, lumea şi-a găsit raţiunea de a fi nu în reducţia existenţei la doi poli absoluţi, zi şi noapte, bine-rău, frumos-urât, ci în faptul că ea este alcătuită din nuanțe, din amestecuri şi metamorfoze ținute laolaltă, adunate, înmănunchiate între cele două extreme care, într-adevăr, singure nu pot alcătui lumea. Întunericul exprimă neantul, necreatul, inexistentul, moartea. Noaptea, punctul cel mai înalt al întunericului ceresc, este nadirul, după cum miezul nopții este un reper important, un hotar apăsat, aflat între trezie şi vis, real şi imaginar, între conştient şi inconştient, între fast şi nefast. Întunericul este noaptea noastră cu somn şi odihnă care peste zi, însă, persistă, aducându-ne melancolie sau tristețe. La fel ca şi ziua, îşi are fantasmele sale, influențându-ne existența prin visele şi coşmarurile proprii, prin spaimele şi frica ce ni le inspiră, angoasele şi deprimările obstinate. Dar nu e mai puțin adevărat că noaptea, asociată fiind cu luna, cu femininul, cu umedul, cu apa, deține mai mult decât ziua substanța misterului. Întunericul include informalul, informul, amorful, în timp ce noaptea este apropiată de om, într-un fel îi aparține, dacă nu altfel, măcar prin insomnii, vegheri, trezii[2]. Apoi, lucrurile se potrivesc pentru că în timp ce noaptea pregăteşte o nouă zi, întunericul fertil al pământului devine o întreagă lume de germinații pentru o mulțime de semințe care se grăbesc să iasă la lumina zilei. Tot aşa cum există germinații în pământ, în întuneric, în noapte, pornite dintr-o irepresibilă aspirație a vieții, cu noi transcend coşmarul şi revelația, oniricul şi imaginarul care ne propulsează spre lumină şi ne stimulează elanurile diurne. Dar asta, numai dacă în întunericul teluric există căldură şi umiditate, iar în cel sufletesc există bunătate şi înțelegere. Toate acestea se exprimă în artă prin *negru*. El este cel care asigură corporalitate şi expresie grafismelor, structurilor, contururilor. Grafica este jocul, bucuria urmelor de negru ivite pe nelimitatul alb al hârtiei, conform gândurilor şi emoțiilor care străbat labirintic clipa de față a existentului. Albul primeşte chip, negrul, grafismul, devine imagine, spectrul devine vedere, ochiul devine viziune. Negrul este absența oricărei culori, este absorbție totală, este absența definitivă ca mediu, dar, ca pereche a albului, ca antinomie a lui, are şansa de a se putea ivi ca formă, ca lucru, ca particularitate şi ca identitate a lui. În felul acesta, se poate echivala în imagine orice manifestare din multitudinea lumii existente, aceasta poate fi fecundată cu imaginație şi cu imaginar până la alte lumi posibile, până la virtual, până la sinteza ultimă a văzutului, la rafinamentul maxim dat de alb pe alb şi de negru pe negru. Artistul este cel care a transformat „nimicul” negrului într-o lume plină de idei şi de emoții, plină de viață şi de mişcare.

LUMINA

„...înseamnă lipsă de întuneric.”[3]

Componentă a celui mai important sistem dual de forțe polare, lumina este cea care exprimă de fiecare dată exteriorul, tocmai datorită faptului că este simbolizată impunătoarea sursă care o generează – Soarele. Când vorbim despre lumină, vorbim despre un simbol universal al divinității, după cum, atunci când vorbim despre întuneric, îl denumim ca fiind haosul primordial. Pătrunderea luminii într-un interior poate transforma spațiul respectiv din element secund în perimetru plin de importanță, în care au loc întâmplări notabile. Lumina este cea care conferă lucrurilor calitate, creează entitatea pentru fiecare dintre ele, dar le şi face considerabile împreună, le asigură în mod simultan coeziune, le îmbracă precum o haină comună, le împrumută factorul comun, liantul de coerență. Lumina simbolizează cunoaşterea directă, nemijlocită, traduce spiritul, spiritualitatea, este paradisul lumii. În ezoteria iudaică, ea este esența divinității, iar în creştinism, Mântuitorul este numit „Lumina Lumii”. Lumina este nematerialul, metafizicul, este lumea superioară, este capacitatea care arată împrejurarea indicatoare şi, nu în ultimul rând, ea fiind circumstanța care iveşte, este autoritatea care conferă identitate. Lumina detaşează entitățile şi le susține. Lumina este vedere şi străluminare, strălucire, este, totodată, în mod firesc, nativ, lumina naturală, dar şi artificială, dată şi produsă, fapt care îi lasă posibilitatea de a fi lumină de exterior şi lumină de interior, lumină care pătrunde şi lumină care se răspândeşte. În condițiile în care lumina este produs al focului, de natură uraniană, se asociază, de regulă, căldurii. Este produs al focului şi reprezintă forma lui metafizică. Variantele particulare, luminarea, luminozitatea, luminosul, iluminarea, precizează cum lumina, ca metafizică a focului, îşi apropie şi întrupează logosul[4]. Lumina este viaţă şi dragoste, este salvare şi elevaţie spirituală, este atribut al lumii cosmice. Alte variante, precum vatra focului, lumânarea, candela, facla, lampa, farul, ipostaze ale focului produs de om, desprind mai multe nuanţe de funcţie şi de înţeles, toate, însă, conţinând, ca o dominantă de calitate, funcţia apotropaică. Luminii i se circumscriu, de asemenea, ipostaze temporale şi existenţiale ale lumii, precum zorii, dimineaţa, aurora sau zenitul, amiaza, plenitudinea. Apariţia, ieşirea în lumină sunt naşterea, germinaţia, aspiraţia. Aşa cum cea mai importantă parte a vieţii, partea ei de superioritate, ţine de zi, de regimul diurn, tot aşa lumina ţine de solar şi de paradisiac, de sărbătoare şi de sănătate, de bucurie şi de împlinire, de mulţumire şi de izbăvire. Lumina stimulează reveria, dar şi întreţine pitorescul. Lumina, ca element simbolic, ilustrează natura divină împreună cu tot ceea ce o caracterizează[5].

Din punct de vedere fizic, lumina scapă de sub puterea noastră de precizare. Natura ei a fost definită când „materială”, când „energie”, când o formă particulară a oscilaţiei „câmpului electromagnetic”. Indispensabilă vieţii, lumina ne fascinează şi ne copleşeşte totodată. Din punct de vedere intelectual, lumina corespunde adevărului şi cunoaşterii, iar întunericul, ignoranţei sau erorii. Astfel, în textul Bibliei, revelaţia lui Dumnezeu prin lege şi prin profeţi este pusă în valoare şi caracterizată prin termeni care aparţin sferei luminii: „Descoperirea cuvintelor Tale dă lumină”; „Sfatul Tău este o candelă, învaţătura Ta este lumină”; „Cuvântul Tău este o candelă pe cărarea mea, o lumină pentru picioarele mele”; Cuvântul prorociei, făcut şi mai tare „este o lumină care străluceşte într-un loc întunecos". Totodată, în Noul Testament Dumnezeu declară că îl va face pe Fiul său să fie „lumina neamurilor" şi „să ducă mântuirea până la marginile pământului". Din punct de vedere moral, lumina este puritate şi sfinţenie, iar întunericul corespunde răului şi nelegiuirii. În sfaturile Apostolului Pavel, conotaţiile eticii creştine se regăsesc simbolic în fraza „Să lepădăm dar lucrurile întunericului şi să ne îmbrăcăm cu armele luminii" (Rom. 13, 12), „să umblăm cuviincios, ca ziua" (Rom. 13, 13). Datorită luminii este posibilă formularea, datorită ei există forma, există culorile. Luminii i se asociază albul şi culorile deschise, calde: galbenul, oranjul şi roşul, ea iveşte şi pune în valoare mulţimea lucrurilor din jurul nostru, a lucrurilor pe care le vedem dar şi a altor lucruri de altă natură, astfel încât există fenomenul de apariţie şi de arătare, de identificare. Există duhuri şi fantasme, există năluci şi fantome, există nălucire şi năzărire, stafii şi vedenii, dar mai ales există viziuni care împletesc la vedere, nediferenţiat, realul cu imaginarul într-o nelimitată capacitate a lumii de a se formula pentru a apărea în lumină, pentru a se face văzută[6].

În artă, de regulă, lumina se raportează la spaţiul tabloului. Vine de sus, vine din lateral sau de jos. Vorbim de lucruri văzute *contre-jour*. Sursa de lumină este în afara sau în interiorul tabloului. Lumina este caldă sau rece, contribuie la realizarea atmosferei, particularizează starea locului, chiar starea sufletească. Avem de-a face cu lumină reflectată şi cu reflexe de lumină. Ca plasticitate, ca expresivitate, important este faptul că lumina produce tonuri, zone luminate, oglindiri, simetrii, echilibrări. Lumina dă lucrurilor volum, le conferă spaţialitate, face spaţiul perceptibil, produce dimensiuni, arată proporţii şi stabileşte raporturi. Tot ea subliniază ierarhizarea spaţial şi tonal, adică administrează toate cele aflate în zona văzutului şi privitului, a contemplaţiei şi observaţiei, a vederii şi cercetării, a cunoaşterii. În pictură şi în grafică, sursa de lumină, fie aflată în afară, fie aflată în interiorul tabloului, fie naturală, fie artificială, joacă funcţii decisive, pentru că tocmai în aceasta constă mecanismul principal care decelează şi autorizează, justifică zonele de lumină şi zonele de umbră în urma cărora se sugerează volumul şi spaţiul. Întreţinând eclerajul, forma şi culoarea locală, lumina se manifestă, se diversifică producând tonuri şi intensitate, strălucire, culori închise, deschise, calde, reci, atribute ale expresivităţii şi plasticităţii unei imagini. Împlinindu-şi toate aceste atribute, lumina poate, mai departe, să definească şi să delimiteze lucrurile, poate să le dezvăluie şi să le întreţină identitatea. Poate să spaţieze cadrele şi să intensifice motivele, poate conferi formelor aer, evanescenţă, poate, de asemenea, realiza, în perimetrul imagistic, temperatura creatoare de stare, de atmosferă. Lumina în pictură, mai ales, hotărăşte dominanta cromatică atât în ipostaza cantitativă, cât şi calitativă, în timp ce în grafică lumina este decisivă în expresivitatea, construcţia şi caracterul formelor. Compoziţional, lumina contribuie la realizarea liniilor de forţă şi a centrelor de interes, acestea fiind cele care compun structura internă, sistemul de ordonare imagistică. Albul se asociază întotdeauna luminii, purităţii şi locurilor de purificare, vieţii şi spiritului. „Altădată eraţi întuneric, iar acum sunteţi lumină întru Domnul. Umblaţi ca fii ai luminii! Pentru că roada luminii este în orice bunătate, dreptate şi adevăr" (Efes. 5, 8-9). „Şi nu fiţi părtaşi la faptele cele fără roadă ale întunericului" (Efes. 5, 11). În Evanghelia lui Ioan, lumina este simbol al revelaţiei adevărului: „În El era viaţă, şi viaţa era lumina oamenilor"; „Lumina aceasta era adevărată"; „Şi lumina luminează în întuneric şi întunericul n-a cuprins-o"; „Cuvântul era lumina cea adevărată care, venind în lume, luminează pe tot omul" (Ioan, 1, 4-9);

„Lumina luminează în întuneric şi întunericul n-a biruit-o” (Ioan 4, 5-9). În citatul de mai sus, lumina devine un simbol al purității şi neprihănirii.

„Iar aceasta este judecata că Lumina a venit în lume, şi oamenii au iubit întunericul mai mult decât Lumina, pentru căci faptele lor erau rele. Că oricine face rele, urăşte Lumina şi nu vine la Lumină pentru ca faptele lui să nu se vădească. Iar cel care lucrează adevărul vine la Lumină, ca să arate faptele lui, că în Dumnezeu sunt săvârşite” (Ioan 3, 19-21).

Albul, în general, este suportul, planul, întinderea, spațiul primordial pregătit, pe care graficianul începe să-şi ivească grafismele şi structurile, formele şi figurile. Aici albul este aşteptare, înseamnă posibilități nelimitate, este un mediu al tuturor capacităților şi tendințelor inițiale, fiind de asemenea potențialitate totală şi virtualitate absolută. În sine, albul nu poate fi atins decât de posibilitatea artistică. În rest, albul este intangibil. Însuşi artistul, când se apropie de albul hârtiei, se apropie ca şi când s-ar afla în fața infinitului, cu o proporție nedeterminată de necunoscut şi de intențional, de certitudine şi incertitudine, de chemări şi de temeri, de speranțe şi rețineri. Tocmai de aceea, albul este incitant şi obsedant, stimulator, autoritar şi inhibitor. Cumul de antagonisme, albul reprezintă o stare paradoxală de germinație artistică a valorii ce invocă complementaritatea[7].

Tițian prefera lumina soarelui de la asfințit, iar pictorii din nordul Europei, lumina venită de la sud. Astăzi, artiştii optează pentru ferestre mari şi lumina care vine de la nord. În lipsa razelor directe ale soarelui, lumina este mai constantă ca intensitate şi mai neutră cromatic.

UMBRA

„...ea începe atunci când încetează
lumina şi sfârşeşte în întuneric”[8]

Se poate spune că umbra este întuneric provocat de lumină, este o lipsă de lumină şi apare doar prin interpunerea corpurilor opace razelor de lumină, este remanentă, un rest de întuneric. Este întuneric amestecat cu lumină, este determinat de lumină, limitat şi nuanţat de ea, este atenuat de lumină, direcţionat, funcţionalizat şi, ca atare, silit la formalizare. Dacă admitem că avem de-a face cu lumină tonalizată, atunci trebuie admis şi că avem de-a face şi cu întuneric nuanţat. De fapt, lumina tonalizată şi întunericul nuanţat nu sunt altceva decât substanţa, conţinuturile umbrei[9]. Întunericul atenuat cu lumină şi lumina atenuată cu întuneric sunt intervale, adică treceri tonale şi nuanţări treptate, alcătuind eclerajul. Respectivul raport de lumină-umbră este declanşator de virtualitate spaţială şi de iluzie volumetrică, devenind o bună parte a preocupărilor din perspectiva liniară şi aeriană.

În amplitudinea eclerajului între lumină şi umbră se înşiruie tonal griurile, treptat, de la deschis la închis, aşa cum între zi şi noapte există, s-a văzut, tranzienţele dimineţii şi ale serii. Toate aceste aspecte aparţin, de fapt, umbrelor proprii ale corpurilor, umbrelor purtate, acelor umbre aflate pe suprafaţa lucrurilor, adevărate, lipite de ele. Umbra purtată asigură lucrurilor expresivitate, este inclusă lucrului şi culorii sale locale; împreună cu lumina, sugerează volumul, creează impresia de tridimensionalitate a elementelor reprezentate pe un cadru bidimensional, participă la reprezentarea şi perceperea formelor spațiale, ca şi la potențarea afectivă a imaginii. Integrată lucrului, ea face parte din entitatea acestuia. Umbrelor purtate li se datorează lunga şi complexa istorie a sugerării volumetrice de la Giotto până la Leonardo da Vinci, de la Masaccio până la Dali şi Magritte. Însuşi caracterul umbrelor purtate a fost, în cele mai multe cazuri, factor de contribuție la profilarea stilistică, în afara faptului că umbrele purtate au fost element de integrare a formelor în spațiu, de legătură între figură şi fond, apoi de pulsație în realizarea atmosferei.

Întreaga problematică a expresivității şi în bună măsură şi cea a plasticității operei de artă se sprijină pe raporturile de lumină şi de umbră, pe elementele de limbaj plastic abordate, nu numai ca detaşare a formelor, ci şi ca aspect de complexitate a respectivelor forme, de viață a lor, de existență proprie, de valorizare în sine. În schimb, umbrele aruncate dețin, însă, un alt regim de existență. Umbra aruncată se află în direcția opusă sensului de venire a luminii, cazând pe spațiul imediat şi pe lucrurile din apropiere. Ea este dublare, este reflex şi oglindire. Ca dublură, cumulează numeroase accepții de ordin semantic, de la a fi imagine a lucrului respectiv, până la a găzdui o amenințare ascunsă, de la ascunzişurile pe care le favorizează, până la ideea de dublu devitalizat.

Umbra aruncată poate fi amintire şi mistică, magie şi sacrificiu, dar este întotdeauna mai puțin decât originalul. De fiecare dată, umbra aruncată respectă ipostaza de a fi însoțitoare, tocmai de aceea ipostază de natură ambivalentă, întrucât include un anume sens morbid sau anumite semne demonice.

Demn de remarcat este faptul că în miturile de origine a artei se află, în toate cazurile imaginate, obârşiile artistice şi justificările de necesitate în umbra aruncată[10]. Desigur, s-a întâmplat acest lucru pentru că umbra aruncată a fost considerată un dublu, împrejurare care îi putea oferi imaginar calitatea de a fi detaşată, de a avea independenţă, de a putea beneficia de o existenţă proprie, secretă. Astfel, la Platon, în mitul peşterii, obişnuinţa cu exclusivitatea umbrelor nu mai face cu putinţă prezenţa luminii şi a formelor lumii reale. La Pliniu, umbra iubitului conturată de către fată pe perete îl va păstra, într-un fel, chiar dacă acesta nu mai există, şi va rămâne ca o aducere aminte („imortalizează o prezenţă sub forma unei imagini, captează o clipă şi o face să dăinuiască”)[11].

Pentru egipteni, umbra a fost forma cea mai veche sub care vizualizau sufletul, Ka. Pe frumosul Narcis, imaginea sa reflectată în oglinda apei îl va face să se îndrăgostească de sine într-atât, încât respectiva pasiune îl va determina să uite de iubirea adevărată, aceea a nimfei Echó, şi îl va conduce ca un drog spre sfârşit, spre moarte. Într-un al patrulea mit, sculptorul Pygmalion modelează o fată şi o face atât de frumoasă încât se îndrăgosteşte de ea, dar suferă cumplit pentru că nu este vie, până într-o zi când Zeus se îndură de durerea acestuia şi îi dă viaţă.

Cele de mai sus sunt doar patru dintre miturile de origine a artei, dar dezvăluie în mod esenţial rolul jucat de umbră. Fără îndoială că şi în alte mituri, şi în alte alegorii şi arhetipuri găsim valorificate, mai mult sau mai puţin subliniate, funcţiile umbrei, care sunt numeroase şi bogat nuanţate ca simbolistică şi ca relaţie cu adevărurile artei, aşezându-le în multiple semnificaţii, în plurale direcţii de conţinut şi de comunicare.

Conexiunile lumină-întuneric, lumină-umbră, zi-noapte, alcătuiesc condiţionările imediate, nemijlocite ale existenţei, astfel încât prezenţa lor cotidiană a pătruns în toate ungherele conştiinţei, nuanţând riguros ideile, până la nivel de articulare de limbaj, limbajul devenind umbră a existentului. Astfel, vorbim de o persoană care „trăieşte lume albă”, spunem despre cineva sau ceva că ne este „drag ca lumina ochilor", referitor la o persoană se spune că „a rămas numai umbra de el" sau că este umbra cuiva. Dacă în limbajul curent au pătruns elementele la care ne-am referit, păstrând un simț al nuanței, al metaforei, al simbolisticii în general, cu atât mai mult respectivele elemente, fereastra, lumina, întunericul, umbra, nu puteau să nu rețină atenția artiştilor, devenind factori decisivi în creație, în realizarea imaginii.

FORMA ŞI SPAŢIUL.
CORPURI GEOMETRICE DE BAZĂ PURTĂTOARE DE LUMINĂ

Vom porni în cele ce urmează de la ideea expunerii, continuării şi îmbogățirii unor experiențe deja consacrate în istoria artelor plastice prin care artişti din epoci diferite, aparținând unor curente şi şcoli artistice distincte, au prezentat, reprezentat şi teoretizat aspecte formale, de inițiere şi informare privind studiul desenului artistic şi în special studiul luminii şi umbrelor corpurilor geometrice primare, ce se află la baza tuturor începuturilor şi inițierilor în domeniul artelor plastice. Avem în vedere preocupările excepționale ale unor mari maeştri ai artei universale precum Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Rembrandt van Rijn, Peter Paul Rubens, Paul Cézanne, Pual Klee, André Lhote, materializate prin capodopere artistice şi teoretizări pertinente cu referire la cele două elemente polare: lumina şi întunericul.

Dincolo de o poziție constatatoare, vizând extragerea câtorva exemple de caz, apelând la materiale documentare (cărți, albume cu reproduceri, reviste de specialitate, cataloage de la expoziții, informații culese de pe internet) având drept scop, nu în ultimul rând, explicarea şi definirea unor demersuri personale în domeniul creației artistice, considerăm necesar şi oportun să zăbovim asupra studiului şi analizei inițiatice a formelor şi a spațiului, a *corpurilor geometrice de bază purtătoare de lumină* şi generatoare de reflecții formative şi informative inițierii în artele plastice[12].

Dacă acceptăm faptul că identitatea unui corp geometric depinde în mai mică măsură de figura decât de scheletul structural pe care-l creează forma, vom putea înțelege că „forma este figura vizibilă a conținutului" (Ben Shahn)[13] şi se poate traduce ca fiind proprietatea unei figuri care depinde de raporturile dintre diferitele ei dimensiuni, de structura internă, de cea externă relativ stabilă, de structurarea elementelor componente şi de impunerea în timp şi spațiu prin poziție, distanță, mărime, întindere, valoare, culoare, etc.

De formă este legată şi opera de artă, aceasta ținând de organizarea interioară a elementelor constitutive şi, de asemenea, de modalitățile de rezolvare şi de mijoacele de expresie plastică[14]. La rândul lor, formele aflate într-un spațiu tridimensional vor putea fi studiate, analizate şi reprezentate într-un spațiu bidimensional prin desen, valori sau culori, apelând la percepție, la notații spontane ale fenomenelor luminoase. Esențial în acest caz este că trebuie să desenăm ceea ce distingem la obiectele în cauză şi să renunțăm la a desena ceea ce ştim despre ele. Înlocuirea unor notații cerebrale (în care, „fiind prea distrați", scria André Lhote, vom realiza un contur uniform şi monoton) cu o selecție inedită, din ce în ce mai riguroasă în folosirea elementelor specifice limbajului vizual, este necesară pentru a ne feri de automatisme, pentru a ne îmbogăți şi diversifica cunoştințele referitoare la acel conținut al figurilor, paleta valorică şi imaginația, iar toate acestea pentru a da expresivitate şi plasticitate imaginii.

Demonstrațiile lui Cézanne, făcute la solicitarea lui Emile Bernard, prin care pictorul reducea toate formele naturale la o sferă, la un con sau la un cilindru, au stat la baza fundamentării teoriei figurilor deschise, admirabil construită de către André Lhote, prin care se urmăreşte şi se evidențiază pasajul, locul unde sub acțiunea luminii, formele își diminuează contururile, fie în umbra puternică, fie în zona semiumbrei, fie în lumina puternică[15].

Aceste forme așezate pe un fundal și supuse acțiunii luminii trec printr-o serie de valori care merg de la cele mai deschise până la cele mai întunecate. Ele vor avea potențiale valori care vor atenua sau vor accentua perceperea volumului, de fiecare dată în funcție de tonul fundalului, artistului revenindu-i sarcina de a aplica și practica cele trei operațiuni definite ca fiind de bază – *a exagera*, *a diminua*, *a suprima*. Rezultatul va fi acela că vom putea pune în valoare pasajul prin alegerea pe care o facem. Având cele trei contraste, vom exagera unul dintre ele, îl vom diminua pe al doilea și îl vom suprima pe cel de-al treilea, cu scopul de a evita fragmentarea formei la extrem, subliniind acele treceri prin care acesta își diluează contururile, imaginea câștigând astfel în plasticitate și formele fiind integrate spațiului în care se află[16].

Prin extensie, pornind de la cele trei situații prezentate în cartea lui André Lhote, *Tratate despre peisaj și figură*, unde exemplele se reduc la cele șase situații, sfera albă pe fond negru, gri, alb (teoria «figurilor deschise») și cilindrul alb pe fond negru, gri și alb (teoria «celor trei contururi»), propun spre studiu cubul, corp geometric relativ simplu dar care în aceste situații prezintă particularități demne de studiat. Astfel, ne vom putea referi și la cub ca formă geometrică de bază pentru studiu, împreună cu sfera și cilindrul, schimbând atât valoarea lor, cât și a fundalurilor. Vom oferi spre studiu tot atâtea variante ale corpurilor geometrice, dacă nu mai multe, încercând prin observație și analiză să ne despărțim de ceea ce știm despre obiecte printr-o notație superficială și să apelăm la sensibilitatea notațiilor spontane ale fenomenelor luminoase, ținând cont de cele trei operațiuni de bază. În acest mod procedând, vom vedea că un volum nu se detaşează de fond în mod egal în toate porțiunile sale, existând întotdeauna un punct de legătură între primul şi ultimul plan. Când traseul interior al construcției şi valorației este subliniat, conturul exterior al formei va trece în fundal fie în umbra puternică, fie în zona semitentei, fie în lumina puternică.

De altfel, experimentul descifrării prin studiu şi analiză a valorilor puse în evidență prin acțiunea luminii asupra fiecărui caz în parte, are ca rezultat final o îmbogățire şi diversificare a funcțiilor perceptive cu multiple cunoştințe în ceea ce priveşte diversitatea valorilor cuprinse, cât şi folosirea pasajului ca element necesar, dar şi esențial în rezolvarea plasticității unui studiu sau al unei compoziții. Totodată avem prilejul de a ne referi la o multitudine de situații în care lumina şi întunericul, cele două polarități, acționează asupra percepției noastre punând în valoare fenomenele de pasaj interior, pasaj exterior, lumini şi umbre interioare, lumini şi umbre exterioare, semiumbre, reflexe etc., în condițiile în care vom schimba din punct de vedere valoric, fie corpurile, fie fundalurile. Ca o regulă generală atunci când traseul umbrelor interioare este subliniat, conturul exterior al volumelor se diluează făcând corp comun cu fundalurile, fie în lumina puternică, fie în umbra puternică, fie în zona semitentei, şi toate acestea în funcție de valoarea corpurilor şi a fundalului propus spre studiu, analiză şi cercetare, artistul fiind obligat să aleagă între interior şi exterior, între contrastul care delimitează volumul obiectului şi fundalul care ține să-l micşoreze, să-l fragmenteze sau să-i reducă din plasticitate.

Fără a avea pretenția de a exemplifica în mod explicit fiecare caz în parte din nenumăratele cazuri posibile şi totodată neavând intenția prezentării unei analize exhaustive a fenomenelor luminoase, demersul meu în expunere a pornit de la exemplele cézanniene puse în discuție şi ulterior exemplificate. Corpurile geometrice *sfera, cilindrul şi cubul*, vopsite în alb, gri şi negru, aşezate pe cele trei fundaluri, care au la rândul lor aceleaşi valori (alb, gri, negru) le-am analizat şi studiat prin comparaţie, din punct de vedere tonal. În cazul în care fundalul se prezintă în cele trei variante, negre, gri, albe, iar corpurile la rândul lor având tot atâtea variante, vom constata, fiind sub incidenţa contrastelor clar-obscur şi simultan, o gradare valorică între cele două extreme, respectiv alb-negru, şi o inversare valorică atât pe verticală, pe orizontală, pe diagonala ascendentă cât şi pe cea descendentă. Toate acestea în cazul în care propun ordonări valorice prin aranjarea pe suprafaţă a combinaţiilor modulare: acelaşi corp fiind alb pe fundal negru, gri, alb; gri pe fundal negru, gri, alb şi negru pe fundal negru, gri, alb. Vom obţine un montaj gradat valoric, format din nouă pătrate ordonate, care la rândul lor alcătuiesc un pătrat deosebit de bogat din punct de vedere tonal, subliniind situaţii inedite contrastante, demne de o analiză şi o interpretare pertinentă.

Când fundalul este negru iar corpurile sunt albe, gri şi negre, sub semnul polarităţii vom descifra o strălucire a albului (contrastul fiind aproape la fel de violent pe partea luminării directe ca şi pe cea reflectată), o luminare medie a griului şi o accentuare a umbrelor, o scădere a luminării negrului, o accentuare a umbrelor şi o sensibilă deschidere valorică a fundalului.

Prezentate pe fundal gri, cele trei corpuri cu valori diferite vor pierde din strălucire în partea luminării directe. Umbrele interioare şi cele exterioare se vor accentua progresiv ca valoare, lăsând totuşi loc semiumbrei spre a se reliefa. Valorile fundalurilor se vor deschide treptat având în vedere relaţia de opoziţie tonală închis-deschis.

Pe suportul alb al fundalului, cele trei corpuri, alb, gri, negru vor pierde tot mai mult în luminozitate şi strălucire (în faţa celorlalte situaţii mai sus amintite), umbrele interioare se vor accentua tot mai mult, semiumbrele vor câştiga tot mai mult, astfel încât vom avea o gradare accentuată a valorilor şi un contrast puternic faţă de fundal.

Valorile fundalurilor se vor deschide treptat înspre zonele unde contrastele vor fi diminuate. Datorită contrastului clar-obscur, atunci când polaritatea între alb şi negru este maximă, tonul fundalului atinge valori maxime, cum este şi firesc. Pe măsură ce ne depărtăm, fundalul se va închide sau deschide în funcţie de valoarea corpurilor, acestea la rândul lor dobândind tonalităţi mai deschise sau mai închise. Pentru a evidenţia cât mai bine acest aspect, am recurs la o inversare a situaţiei. Am alăturat, prin modulare, fundalurile negre unde îşi regăsesc locul corpurile geometrice albe, gri, negre; fundalurile gri pe care regăsim aceleaşi corpuri albe, gri şi nerge, şi, respectiv, fundalurile albe ca suport pe care se profilează corpurile albe, gri şi negre. Vom observa o gradare a fundalurilor de la închis spre deschis în raport cu valorile corpurilor de la deschis la închis. Evidenţierea acestor aspecte subliniază, încă o dată, faptul că, din punct de vedere al informaţiilor perceptive şi practice, fiecare caz în parte prezintă particularităţi sensibil interpretative. Dacă urmărim prezenţa pasajului în aceste situaţii, vom putea constata că, fără îndoială, acesta apare pregnant pus în valoare şi uşor de regăsit acolo unde imaginile negative prezentate deţin valori tonale interferate în funcţie de relaţia valorică corp geometric-fundal. Practic, aplicând teoria *figurilor deschise*, vom avea satisfacţia unui exerciţiu captivant, subliniind eternele relaţii între lumină şi întuneric, descifrând dominante tonale şi valorice, alăturări bruşte şi pasaje subtile, o gamă inepuizabilă de situaţii în care analiza şi percepţia glisează între închisul absolut, întunericul (negrul), şi deschisul maxim, lumina (albul).

Cât priveşte prezentarea celor nouă cazuri, vom constata că aplicând cele trei operațiuni mai sus amintite, locurile unde pasajul va fi evidențiat cel mai bine vor fi acelea în care volumele şi fundalurile dețin tonalități cât mai apropiate valoric.

Procedând la o inversare a imaginilor, convertindu-le, rezultă negativul lor şi, în acest caz, obținem o variantă auxiliară la care observăm că lumina ia locul umbrelor, umbrele iau locul luminii, valorile închise iau locul celor deschise şi invers iar semiumbrele sunt inversate lateral (în oglindă), permițându-ne mai uşor să citim acele zone de interferență valorică fie a volumelor cu fundalurile, fie a elementelor componente ale figurilor în interiorul acestora.

Imaginea negativă, în comparație cu cea pozitivă este aceea care ne sugerează şi subliniază din punct de vedere al percepției vizuale, zonele unde este posibilă mai lesne aplicarea celor trei reguli, locurile unde valorile se întrepătrund exercitând un joc al sugestiilor de interferare a volumelor cu planurile pe care acestea sunt proiectate.

Rostul acestor exerciții experiment se află atât în elucidarea unor probleme de natură didactică, având drept scop principal şi motivațional studiul prin observație, analiză şi sinteză şi nu în ultimul rând construcție, cât şi îmbogățirea paletei valorice în cazul lucrărilor practice de specialitate.

Aceste corpuri, aşezate pe fundaluri de valori diferite sau pe fundal de aceeaşi valoare, supuse acțiunii luminii, vor primi potențiale valori care vor accentua perceperea volumului acestora de fiecare dată în funcție de tonul fundalului, de tonul corpului avut în studiu, artistului revenindu-i sarcina de a practica şi a aplica cele trei operațiuni mai sus amintite.

Studiul, analiza şi interpretarea a ceea ce însemna formă, spațiu şi semn ca specificitate a limbajului plastic, mi-a oferit prilejul unor redescoperiri de sensuri şi semnificaţii prin ierarhizări valorice, atât la nivelul senzorial cât şi la nivelul conceptual. În esenţă, exerciţiile şi experimentele făcute în domeniul desenului, al tehnicilor combinate, al tehnicilor gravurii, respectiv aquatinta, aquaforte, litografie, mezzotinta, cât şi studiul luminii şi umbrei corpurilor geometrice de bază (sfera, cilindrul şi cubul), m-au ajutat în parte să înţeleg complexitatea fenomenelor ce conduc înspre îmbogăţirea cunoştinţelor. Prin extindere, pornind de la percepţia senzorial tactilă a unei forme geometrice primare, trecută prin filtrul raţiunii, analizei, analogiilor şi interpretărilor, ajungem la o descifrare a fiecărui caz în parte.

Analizarea a tot ceea ce înseamnă formă şi valoare în relaţia lumină-întuneric (clar-obscur), obiect-fundal şi relaţiile ce se stabilesc între ele, ne putem da seama de complexitatea naturii, a problematicilor apărute în drumul pe care-l parcurgem de la reprezentare spre esenţă şi sinteză. Relaţia formelor analizate cu spaţiul exterior, întrepătrunderea volumelor cu spaţiul în care se află, ţine, de fapt, de o depăşire a aparenţei. Diferenţierile valorice, atât ale obiectelor cât şi ale suprafeţelor pe care acestea se află, vor cuprinde o scară de valori aflată între cele două extreme alb-negru (clar-obscur), deosebit de bogată şi de o densitate tonală esenţială pentru a evidenţia şi a defini relaţiile formelor cu fundalul, cât şi gradarea lor în interiorul polarităţii. O astfel de abordare şi raportare la natura primordială participă în acelaşi timp la translaţii din planul percepţiei şi cunoaşterii în planul creaţiei artistice. Această situaţie permite o interpretare formală, subiectivă şi polarizatoare, găsindu-şi expresia în valori şi contraste dintre cele mai diverse. Astfel, scopul creaţiei va fi acela în care acordăm noi sensuri şi înţelesuri imaginilor, dezvăluind şi ceea ce nu este vizibil imediat, printr-o structurare artistică bine gândită.

O ISTORIE OBIECTIVĂ

Grafica este genul artistic prin excelență al raportului de alb-negru, de lumină-întuneric, de fond şi formă. Albul şi negrul alcătuiesc relaționări fundamentale de tip polarizator, antinomic şi complementar. Relația de alb şi negru face trimitere la toate raporturile duale, la diade, la numărul 2, la polaritate, la clar-obscur, frumos-urât, mult-puțin, simplu-complex, la creat-necreat, la zi-noapte, cer-pământ, masculin-feminin, bine-rău, pur-impur. Respectiva relație reprezintă întotdeauna dublul, dublarea, dedublarea. Pe lângă toate acestea desenul este pentru orice artist, pictor, grafician, sculptor, decorator, scenograf, designer, proiectant, arhitect, etc. un exercițiu de permanență necesar nu numai în preparativele creației ci în însăşi menținerea condiției artistice[17].

Pornind de la desenele rupestre, de la cele având ca suport pergamentul sau papirusul şi până la desenul conceput pe calculator şi transmis prin imagini imprimate sau proiectate, desenul a cunoscut o dezvoltare multiplă, diversă şi concertată corespunzătoare civilizațiilor în succesunea loc istorică. Astfel semnele simple, reprezentările prin texte şi imagini au avut o evoluție complexă şi cuprinzătoare a tot ceea ce mintea şi îndeletnicirile oamenilor presupuneau ca necesară comunicarea sentimentelor, ideilor, în interesul semenilor. Putem accepta faptul că desenul dobândeşte independență ca gen artistic distinct, odată cu momentul în care autori consacrați găsesc de cuviință să-şi semneze lucrările comandate sau căutate de colecționari, altfel el rămâne sub semnul comunului sau al anonimatului.

Ca gen artistic desenul este definitoriu pentru toate domeniile graficii şi constă în folosirea principalelor elemente ale limbajului plastic unde linia dominatoare îşi pune în evidenţă valenţele multiple, redând imagini din realitate, forme imaginare care pot cuprinde o gamă largă de aspecte şi sugestii, de la real la imaginar, de la fantastic la abstract. Desenul ne permite totodată să reprezentăm şi să enunţăm impresii şi idei, pornind de la cele mai simple schiţe spontane referitoare la lumea exterioară şi până la a sugera, imagina şi exprima o lume interioară, expresia stilului şi a personalităţii artistice[18]. Prin desen punem în valoare relaţii conceptuale, raporturi spaţiale în complexitatea şi complementaritatea lor, prin imagini, fie folosindu-ne de hârtie ca suport, cu variatele ei sorturi şi nuanţe, unde polaritatea alb-negru (lumină-întuneric) sau valorile cromatice enunţă şi dezvoltă mesajul, fie folosind ca suport iniţial plăcile specifice fiecărui gen al gravurii: lemnul, plăcile de metal, linoleumul, piatra litografică, folia transparentă, sita serigrafică etc., fie ecranul calculatorului.

Principala particularitate a graficii este aceea de a enunţa un mesaj artistic concentrat care beneficiază, în schimb, mai mult decât oricare gen artistic, de nelimitate posibilităţi de realizare, de o mare varietate a tehnicilor de transpunere, atât în ceea ce priveşte expresia cât şi comunicarea. Reducţia alb-negru este compensată de multitudinea de procedee şi de metode privind realizarea pe suporturi diverse.

Desenul se realizează cu mâna, cu instrumente de trasare a liniei: creion de grafit, creion de plumb, creion de argint, creioane colorate, instrumente confecţionate din trestie sau bambus, pană de gâscă, peniţă, pensulă folosind ca materiale tuşul negru, tuşurile colorate, acuarele, guaşe, cărbune, sepia, sanguină, cerneluri[19]. În schimb gravura impune realizarea imaginii având ca placă suport lemnul (xilogravura), linoleumul (linogravura), metalul (aquaforte, aquatinta, pointe sèche, dăltița, mezzotinta), piatra (litografia), plăcile bimetal (ofsetul) iar ca instrumente dăltița, acul de gravură, brunisorul şi leagăne pentru mezzotinta, creionul, creta şi tuşul litografic etc., imaginile fiind imprimate ulterior pe un suport de hârtie, pânză sau piele, imprimare ce se realizează în presă cu cerneluri speciale.

Gravura impune realizarea de imagini inversate lateral (în oglindă) pe placa originală, desenul fiind figurat cu ajutorul unor instrumente specifice fiecărei tehnici în parte. Astfel, ele diferă de la o tehnică la alta, în funcție de materialul suport folosit pentru gravare şi imprimare.

Folosită ca tipar înalt având drept suport lemnul, *xilogravura* (lemn în fibră) este realizată cu ajutorul dăltițelor confecționate din oțeluri speciale care, la rândul lor, au diferite profile cu deschideri în formă de V, cu unghiuri mai ascuțite sau mai drepte, în formă de U pentru degroşat, sau în formă de cuțite cu vârfuri tăietoare folosite pentru linii subțiri ale desenului, retuşuri sau pentru realizarea de zone cu detalii. De asemenea, xilogravura (lemn în cap), realizată pe plăci modulare, reunite, încleiate între ele pentru a putea obține o suprafață cu o dimensiune corespunzătoare intențiilor noastre, este realizată cu dăltițe speciale, care permit incizarea unui desen deosebit de elegant cu zone de detaliu caracteristice stampelor. Aceste tehnici fac parte din grupul de *tehnici ale tiparului înalt*, denumire care subliniază tipul tiparului folosit pentru imprimarea exemplarelor din tiraj.

Xilogravura ca tehnică a fost folosită inițial la imprimarea textelor şi imaginilor religioase începând cu secolul XIV, iar mai apoi va fi folosită de către artişti iluştri ai secolelor XV – XVII, cum ar fi: Dürer, Baldung Grien, Burghmair, Cranach, H. Holbein, Urs Graf, Tobias Stimmer. Începând cu secolul XVII, cedează locul gravurii în metal, pentru ca ulterior, odată cu secolul XIX, să fie folosită în special în perioada romantismului, în

Germania, a prerafaelismului, în Anglia, iar la sfârşitul aceluiaşi veac, în perioada Jugendstilului european, mai apoi în momentul de manifestare a expresionismului în Germania, Belgia, Norvegia.

În România a fost folosită ca tehnică în atelierele mănăstireşti, pentru ilustraţia de carte şi periodice, unde au lucrat gravori anonimi. Preluată ca tehnică artistică expresivă, xilogravura a fost abordată de Theodor Aman, M. Olivescu, N. Brana, Gy Szabó Bela, Aurel Mărculescu, Fred Micoş, Ioachim Nica etc.

Există totodată posibilităţi de exprimare artistică în tehnicile tiparului înalt, folosind drept placă suport zincul (zincografie). În acest caz, placa suport poate fi lucrată cu instrumente speciale şi în condiţii speciale, sau putem folosi corodarea cu acid azotic, situaţie în care încerneluirea se va face tot cu ajutorul valului încărcat cu cerneală şi purtat uniform pe suprafaţa plăcii. Desenul poate urmări realizări dintre cele mai spectaculoase, de la o simplitate maximă la complexităţi de structuri, texturi şi valori diferite, obţinute prin alăturări şi suprapuneri de linii, iar în condiţiile în care putem lucra şi cu transpuneri de imagini cu ajutorul soluţiilor fotosensibile, când avem de-a face cu o tehnică prin care se pot obţine reproduceri după imagini. Ca tehnică de multiplicare a fost folosită pentru reproducerea de texte şi imagini, iar datorită posibilităţilor multiple de reproducere prin fidelitatea imaginilor obţinute faţă de original – folosind rasterul – şi-a câştigat un loc bine-meritat în mediul tiparului înalt.

Linogravura, din punct de vedere al caracterului estetic al imaginii şi, nu în ultimul rând, din punct de vedere al inventarului elementelor de limbaj plastic, se aseamănă cu xilogravura, oferind totodată un plus de acurateţe în folosirea liniilor tocmai datorită omogenităţii materialului. Liniile din cadrul desenului câştigă nu numai în calitate, ci şi în orientarea gestului cu instrumentul de lucru vizând direcţii, sensuri, forme drepte, rotunde, ondulate, suprafeţe modulate prin alăturări şi suprapuneri de linii. Tocmai lipsa fibrei facilitează folosirea liniilor pornind de la cele mai subţiri, căutate şi orientate cu minuţie, până la expresivitatea gestului, sub semnul spontaneităţii. Apărută ca tehnică în Germania secolului XX, linogravura va fi folosită ca tehnică artistică până în zilele noastre, fiind evidenţiată prin lucrări de diferite dimensiuni şi forme, permiţând şi obţinerea de imagini în culoare, prin folosirea uneia sau a mai multor plăci în funcţie de numărul culorilor ce alcătuiesc imaginea.

O diversitate a liniilor şi a suprafeţelor realizate şi cuprinse în cadrul tehnicilor *tiparului adânc*, presupune tot atâtea tipuri de instrumente pe care le putem folosi pentru a obţine un desen variat, cu o paletă largă de nuanţe valorice prin alăturări de linii, suprapuneri, grosimi, adâncimi ale liniilor, linii drepte, ondulate, modulate, continui, întrerupte, volume, forme, suprafeţe, figuri în care regăsim o bogată şi variată expresie valorică.

Desigur, o gravură executată în tehnica *pointe sèche* va fi realizată pe o placă de fier, cupru, zinc, aluminiu sau plastic, cu ajutorul acelor de gravură având vârfuri ascuţite în unghiuri cu diferite deschideri. Putem obţine linii mai subţiri sau mai groase, cu incizii mai de suprafaţă sau de profunzime, în funcţie de apăsarea exercitată cu instrumenul pe suprafaţa materialului, de calitatea instrumentului folosit şi, nu în ultimul rând, de rezistenţa materialului pe suprafaţa căruia acţionăm. O caracteristică a acestei tehnici este aceea prin care linia primeşte calităţi şi efecte de mare fineţe, datorită posibilităţilor multiple de a folosi liniile în varietatea lor valorică, datorită „bărbilor” (efectul obţinut prin dislocarea de material pe marginea şanţului liniilor obţinute cu ajutorul acului de gravură) care vor reține cerneala, producând efecte subtile ale unor linii catifelate, având o luminozitate și o aerare deosebită.

Acul sec, în traducere pointe sèche (sau în termenul uzitat, acul rece), după cum am văzut, face parte din tehnicile unde instrumentul ia contact direct cu placa iar desenul obținut este cel rezultat în urma incizării, urmând a fi tipărit prin încerneluirea plăcii și ulterior prin curățirea ei, a suprafeței plane. Liniile în adâncime vor rămâne încărcate, ca apoi, cu ajutorul presiunii, să fie descărcate de cerneală, pe o hârtie specială umezită, cu ajutorul presei de tipar adânc. De aici denumirea tehnicii (a tehnicilor din aceeaşi familie), *gravură în adâncime* sau *gravură-tipar adânc.*

Linia rezultată, încărcată cu cerneală de gravură şi preluată de către hârtie va avea o înălțime şi o grosime a ei, reliefată pe hârtie în funcție de adâncimea inciziei, grosimea liniei şi toate acestea, la rândul lor, depinzând de forța de apăsare a acului pe placă. Acest procedeu tehnic a fost folosit şi ilustrat de către artişti importanţi precum Dürer, Rembrandt, iar mai târziu de către pictorii-gravori din a doua jumătate a secolului XIX (J.Whistler, James Tissot, Franz von Stuck, Karl Stauffer-Bern), de impresioniştii francezi, apoi, la început de secol XX, de către Max Liebermann, Lovis Corinth, Edvard Munch, precum şi în România, de către Iser, N. Vermont, Maria Mandescu, Simion Iuca etc.

Gravura cu dălţița este o altă tehnică a tiparului adânc, care, alături de pointe sèche prezintă o caracteristică fundamentală, anume aceea că presupune o siguranță a desenului, un exercițiu permanent în mânuirea instrumentelor, o acribie a gestului față de placă, un dialog permanent al artistului cu materialul pentru a învinge rezistența acestuia şi, nu în ultimul rând, o conştientizare a faptului că, în relaționarea suprafețelor şi formelor, a figurărilor pe scara valorică dintre alb şi negru, lumină şi întuneric, va folosi în exclusivitate linia rezultată din incizia directă pe placă.

Linia folosită trebuie să demonstreze o siguranță a gestului, o împlinire armonioasă a calităților acesteia, având drept scop obținerea efectelor scontate de figurare în bidimensional, prin grosimi ale liniilor în varietatea lor, prin luminozități ale acestora realizate cu ajutorul instrumentului prin înclinație, alăturare sau suprapunere în aşa fel încât să putem obține o gamă cât mai largă a diferențierilor valorice la care am făcut referire deja. Moliciunea liniei, catifelarea ei obținută în cazul acului sec, vor fi înlocuite cu linii clare, pornind de la cele mai subtile accente de linii subțiri, până la liniile cele mai groase, atingând tot ceea ce ar putea însemna linie dreaptă, ondulată, modulată, continuă, întreruptă ori suprapusă în cele patru direcții: orizontală, verticală, diagonala ascendentă, diagonala descendentă. Din acest punct de vedere, există o ştiință şi o experiență a folosirii acestor linii, atât prin alăturare, cât şi prin suprapunere, care invocă reguli şi experiențe care fac trimitere la ordine şi rigoare, la o inconfundabilă finețe prin comparația cu alte tehnici.

Ca tehnică artistică, ea este folosită încă din secolul XV de către Dürer, fiind folosită ulterior tot mai mult în gravura italiană şi franceză de gravorii M. A. Raimondi, J. Duvet, Jacques Callot, Abraham Bosse, Nicolas Arnoult, Bernard Picart, urmând ca mai târziu să fie folosită de artişti importanți ca Vlaminck, Dufy, Picasso. Expresivitatea, prețiozitatea, eleganța, particularitatea tehnicii ca atare o impune ca fiind una dintre cele mai uzitate tehnici în realizarea desenelor pentru originalele folosite în tipărirea bancnotelor[20].

O apropiere subliniată de caracteristicile travaliului în dialogul instrument-suport-artist face ca tehnica *mezzotinta* (*manieră neagră*) să fie alăturată celorlalte două mai sus menționate. Acul de gravură sau dăltița vor fi înlocuite cu leagănul (balansoarul), rotița şi brunisorul. Sub aspectul pregătirii plăcii de gravat, diferențele față de celelalte două tehnici sunt mari, conferind plăcii prelucrate cu ajutorul rotiței sau leagănului pentru mezzotinta o particularitate definitorie. Prin prelucrarea suprafeței vom obține o textură rugoasă şi uniformă care, prin încerneluire cu negru, va avea profunzimea întunericului.

Lumina va apărea în momentul în care netezim suprafața rugoasă a plăcii cu ajutorul brunisorului, desenând prin apăsare şi totodată subliniind o paletă extinsă de griuri între negru şi alb. Aceste diferențe valorice sunt obținute prin diferențele de adâncime ale texturii rugoase şi diferențele de apăsare şi nivelare ale acestei texturi cu ajutorul brunisorului. Se pot obține valori pornind de la cele mai strălucitoare lumini până la cele mai profunde şi catifelate tonuri de negru, trecând printr-o diversitate de nuanțe intermediare.

Ca tehnică, a fost folosită în special pentru reproducerea operelor de artă, Germania fiind spațiul începuturilor, ca apoi să fie extinse în Anglia, Olanda, Franța, Austria. Vom găsi artişti ca Reynolds, Gainsborough sau Emil Orlik şi Max Svabinsky, care vor evidenția frumusețea şi valoarea acestei tehnici în opere de o deosebită valoare artistică, subliniind un caracter pictural al lucrărilor prin tratarea şi gradarea valorică a suprafețelor.

O altă tehnică a gravurii, cea mai răspândită şi des folosită a fost şi este *aquaforte,* o tehnică a tiparului adânc agreată pentru frumusețea şi calitățile ei estetice, mai întâi folosită în alcătuirea unui repertoriu iconografic şi de reproducere a marilor capodopere, pentru ca mai târziu să-şi asigure recunoaşterea ca tehnică artistică ce stă la baza unor capodopere realizate pe parcursul istoriei artelor plastice.

A apărut cu aproximație în Germania secolului XV, având ca bază o lucrare anonimă din anul 1446. Este tehnica gravurii ce foloseşte drept suport plăcile de fier, zinc, cupru sau alamă şi acizii compatibili pentru corodarea acestora: acidul azotic, clorura ferică, acidul clorhidric. Plăcile inițial pregătite pentru lucru, şlefuite, degresate şi grunduite (acoperite cu un strat uniform de protecție), vor putea fi desenate cu acul de gravură, prin zgâriere, acesta la rândul lui înlăturând grundul de pe placă în zona de contact al vârfului ascuțit al acestuia cu placa suport. Suprafața astfel desenată şi acoperită pe partea din spate cu un strat protector va fi introdusă într-o baie de acid pentru ca desenul să fie corodat.

Desenul se completează sau se protejează prin acoperire cu grund în anumite zone, funcție de valorile pe care dorim să le obținem. Reținem că o linie sau un grup de linii care au fost corodate de mai multe ori „în trepte” vor câştiga în adâncime, evidențiindu-se tot mai mult, îngroşându-se şi totodată câştigând în intensitate valorică, fiind subliniate zone de treceri înspre închis, negru. Totodată, liniile de început protejate, după prima, a doua, a treia corodare vor avea intensități diferite, grosimi diferite, fiind stabilizate în raport cu fiecare corodare. Multitudinea de valori obținute este dată de mai mulți factori care participă la realizarea unor suprafețe cu forme şi figuri: densitatea liniilor prin alăturare sau suprapunere, numărul treptelor în corodare, rezistența materialului suport pe care lucrăm, cât şi concentrația acidului. Exemplarele din tirajul propus vor fi tipărite prin încerneluirea plăcii, curățirea suprafețelor necorodate prin ştergere cu materiale specifice şi transferul pe hârtia de gravură cu ajutorul presei pentru tipar adânc.

Această tehnică a fost ridicată la rang de artă de către artişti bine cunoscuți precum Dürer, Rembrandt, Max Klinger, James Whistler, Edward Munch, Max Beckman, Matisse, Picasso, Kätte Kollwitz, în România de către Theodor Aman, Nicole Vermont, Gabriel Popescu, Iosif Iser, Gheorghe Petraşcu, Ştefan Popescu, Hans Hermann, Maria Manolescu, Marcel Olinescu, Mircea Olarian, Gheorghe Naum, Hildegard Fackner-Kremper, Lidia Ciolac, Xenia Eraclide Vreme, Marcel Chirnoagă. Aquaforte a fost şi rămâne o tehnică des folosită care prezintă interes tocmai prin posibilităţile ce le oferă în libertatea gestului, cuprinzând o zonă foarte largă de expresie între minuţiozitatea detaliului şi descărcarea gestuală asupra plăcii. Valorile obţinute sunt dintre cele mai diverse, mai atrăgătoare, exprimate prin profunzimea şi gradarea lor spre lumină, participând alături de tema propusă la expresivitatea artistică a imaginilor care pot îngloba acurateţe, măreţie şi totodată rigoare.

O tehnică deosebită a gravurii prin înseşi imaginile obţinute, imagini având un caracter mai mult pictural, *aquatinta,* la rândul-i, face parte din grupul gravurii în tipar adânc, folosind ca suport plăcile de metal (fier, cupru, zinc, alamă) corodate cu ajutorul acizilor specifici fiecărui material în parte (acid azotic, clorură ferică, acid clorhidric). Picturalitatea constă în obţinerea de nuanţe, tonuri şi semitonuri, într-un cuvânt valori, pornind de la albul contrastant, trecând prin tente până la negrul profund. Toate acestea invocă folosirea unor materiale precum praful de asfalt de Siria, colofoniul, zahărul sau sarea marină, presărate pe placă în anumite condiţii, cu ajutorul sitelor sau a morii de asfalt de Siria, urmând ca apoi suprafeţele desenate, prelucrate şi încălzite, să fie gravate în trepte cu ajutorul acizilor, prin corodări succesive, sau prin acoperirea treptată cu grund.

Ca tehnică, a fost aplicată începând cu secolul XVII de o seamă de artişti – graficieni şi pictori – între aceştia remarcându-se, în Ţările de Jos, Jan van de Velde. În Franţa secolului XVIII procedeul a fost perfecţionat şi practicat de J. Ch. François, J. B. Le Prince, A. De Saint-Aubin, în Anglia,

P. P. Burdett, Paul Sandby. Cum era şi firesc, odată cu acumulările de experienţe în domeniu, gravura în aquatinta s-a dezvoltat tot mai mult, fiind folosită de artişti gravori al căror nume cu rezonanţă în artele plastice rămân drept referinţe definitive. Cu o doză de o mare expresivitate artistică, Goya excelează în folosirea acestei tehnici, urmându-i romanticii francezi Theodor Géricault, R. Nanteuil, apoi în secolul ce a urmat a fost îmbogăţită cu procedee noi de către Max Klinger, Käthe Kollwitz, Pablo Picasso etc.

În România, unul dintre puţinii gravori dintre cele două războaie mondiale care a folosit această tehnică a fost Ştefan Popescu. Pentru un control mai bun şi o mai bună calitate a imaginii, ulterior, tehnica aquatinta a fost combinată cu aquaforte şi s-au obţinut imagini cu un pronunţat caracter de plasticitate, accentuând şi mai mult dialogul între lumină şi întuneric, respectiv alb-negru prin diversitatea tentelor şi semitentelor. Expresie a posibilităţilor multiple care urmăresc în special efectele de clar obscur şi totodată fiind foarte apropiată ca înfăţişare de laviu sau acuarelă, tehnica în sine, bine stăpânită şi exploatată, oferă multe posibilităţi în care plasticitatea imaginii câştigă teren în faţa celor care au drept suport alte materiale.

Colografia, acceptată ca tehnică a tiparului adânc, oferă multe posibiltăţi de obţinere a unor lucrări cu o mare doză de plasticitate, folosind ca suprafaţă-suport cartonul sau plasticul iar ca elemente componente ale limbajului vizual, materiale neconvenţionale: aţă, materiale textile cu diferite texturi, site cu ochiuri având diferite mărimi, foi abrazive, frunze, beţigaşe din lemn, în general materiale selectate adaptate temei propuse şi care au texturi, structuri deosebite, ele fiind cele care vor reţine cerneala şi prin prelucrare, ordonare şi poziţionare, contribuie la definirea sau sublinierea mesajului artistic alături de alte şi alte materiale posibil de folosit.

Materialele pot lua forme dintre cele mai diferite, la rândul lor pot fi lipite pe un carton stabilizat, bine încleiat şi tras prin presa de gravură.

După stabilizarea desenului-colaj şi protejarea lui cu un liant protector, vom încernelui placa, o vom curăța în zonele de suprafață şi imaginea va fi transferată pe hârtie, prin tipărire cu ajutorul presei de gravură-tipar adânc. Este o tehnică relativ nouă, fiind folosită în general ca un exercițiu, un joc al imaginației şi al căutărilor în domeniul contrastelor de fond şi formă. Se cuvine să subliniem că, în țara noastră, graficianul Feszt Ladislau este cel care s-a impus prin lucrări de o mare subtilitate, sensibilitate şi varietate în folosirea elementelor de limbaj plastic neconvenționale, în tehnica colografiei.

Una dintre tehnicile folosite cel mai mult în domeniul *tiparului plan* este *litografia* şi acest lucru tocmai pentru multiplele posibilități pe care le oferă prin fidelitate în reprezentare şi reproducere, fiind de subliniat totodată şi varietatea materialelor specifice: creion, cretă şi tuş litografic folosite direct pe placă sau prin transpunerea desenului inițial, lucrat pe o hârtie specială (numită hârtie de transport pe placa suport), prin transpunerea imaginilor de pe folii transparente cu ajutorul soluțiilor fotosensibile. Astfel vom putea obține imagini care vor invoca o abordare cromatică a acestora în cromolitografii şi nu în ultimul rând, vom obține un număr suficient de mare de exemplare, tipărite după aceeaşi placă. Totodată, litografia ne oferă posibilitatea de a reproduce imagini presupunând un înalt grad de fidelitate, să exemplificăm prin urma creionului, a laviului de tuş, a baițului sau a acuarelei pe hârtie, prin alăturări sau suprapuneri cromatice dintre cele mai interesante şi expresive. Dar toate acestea numai dacă o stăpânim din punct de vedere tehnic, aplicând şi respectând regulile impuse de către aceasta.

Inventată la sfârşitul secolului XVIII de germanul Alois Senefelder, litografia s-a impus într-un timp foarte scurt ca tehnică de tipar tocmai datorită posibilităților multiple pe care le oferea, fiind folosită în reproducerea de texte şi imagini de bună calitate, asigurând fidelitatea transpunerii şi opțiunile pentru dimensiuni remarcabile, precum şi posibilitatea de a folosi hârtia cu diferite gramaje, texturi sau nuanțe.

Începând cu următorul secol au fost create adevărate capodopere în tehnica litografiei, autori importanți din istoria artelor plastice contribuind în mod semnificativ la dezvoltarea şi impunerea ei ca tehnică adoptată de artişti gravori: ciclurile lui Goya, ilustrațiile lui Delacroix, ciclurile satirice ale lui Daumier, grafica satirică engleză, iar mai apoi, Toulouse - Lautrec, Félix Vallotton, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edward Munch, J. Whistler, Käthe Kollwitz, Braque, Picasso, Rauschenberg, Henri Matisse şi, în România, Gheorghe Asachi şi Alexandru Asachi, Gheorghe Panaitescu-Bardasare şi ilustratori ca H. Dembițchi, H. Trenk, C. Jiquidi, cu interes deosebit fiind abordată şi de J. Al. Steriadi, Ştefan Popescu, urmând alți artişti de seamă care au creat după cel de-al doilea război mondial: Mircea Bălău, Gheorghe Boțan, Cornelia Daneț, Hildegard Fackner-Kremper, Hildegard Klepper-Paar.

Tehnici utilizate în industria tiparului, preluate şi folosite ulterior ca modalități de exprimare artistică, sunt serigrafia şi ofsetul. Există, de asemenea, numeroşi artişti care combină procedeele realizându-şi lucrările în tehnici mixte, sau care folosesc tehnici neconvenționale, colografia (având ca suport cartonul), monotipia (având ca suport plăci de metal, plastic, sticlă etc.).

Apanajul de prim ordin al graficii este linia[21] în toate capacitățiile sale cu care participă la realizare, fie contur, fie valorație şi haşură, fie expresivitate. Acestea alcătuiesc grafismele, structurile grafice din care rezultă imaginea. Ştim că există opere de artă care pun accentul pe linie, pe contur practicând detaşarea formei de fond şi există opere de artă care pun accentul pe culoare, pe pată, realizând integrarea formei în fond, dar specificul graficii este dat în general de menținerea imaginii în reprezentarea liniară, în figurarea cu ajutorul liniei şi în intervenția unei singure culori sau a mai multora. Cu toate acestea, față de pictură, poate atinge un număr cu mult mai mare de efecte plastice. Aşadar, concluzia limbajului plastic este generos completată de tehnici, de variația elementului morfologic şi a relației sintactice, de efectul plastic, toate acestea deținând, la fel ca şi celelalte genuri artistice, un repertoriu la fel de bogat al semanticii, al comunicării[22].

SUB SEMNUL POLARITĂȚII

Esențialul în artă nu este imitarea naturii. Esențialul este acela de a folosi sub pretextul imitației o structurare, o ordonare și o direcționare a elementelor aparținătoare limbajului plastic prin semne, dimensiuni, măsuri, direcții, ornamente, lumini, umbre, valori, materii, având rolul de a constitui un tot omogen, indivizibil și expresiv, făcând apel la contraste, ritmuri și alternanțe ce vizează armonia liniilor, suprafețelor, formelor, mișcarea și dinamismul[23].

Fantezia creatoare, relația temă-subiect, alegerea celor mai potrivite mijloace de expresie plastică, a instrumentelor, tehnicilor și materialelor care pretind o poziționare firească asupra actului creației, sunt elemente participative în elaborarea unei strategii în domeniul cercetării și creației.

Perioada de început în domeniul creației mele artistice rămâne sub intenția expresiei, ca o necesitate majoră în căutarea elementelor componente ale imaginii pornind de la studiul analitic, unde am căutat să obțin o gradare și o ierarhizare a tot ceea ce ar fi putut să însemne o tratare a unor subiecte cu o încărcătură filozofică și de simbol, atât din punctul de vedere al semnificației, cât și din punctul de vedere al folosirii elementelor de limbaj plastic specifice și expresive, adaptate de fiecare dată tehnicilor grafice folosite.

Având drept punct de pornire o relaționare și ierarhizare a elementelor majore ale imaginii în raport cu cele minore, a celor active în raport cu cele pasive, elementele compoziționale s-au situat la interferența dintre formele simbolice în relația cu spațiul şi timpul şi înțelegerea a ceea ce semnul plastic oferă, pentru a-l supune unei încărcături spirituale.

Printr-un atare demers, am făcut apel la o raportare a relațiilor ce pot fi stabilite între elementele compoziției, pe de o parte, şi fundalul compoziției pe de altă parte, ținând cont de faptul că avem de-a face cu acea reducere a tridimensionalului la o reprezentare în bidimensional. A existat, uneori, înclinația spre o abordare tematică prin care universul şi realitatea interioară primesc noi valențe, pentru a crea un nou univers printr-o izolare a realității exterioare de contextul ei obişnuit. Există întotdeauna o legătură strânsă între alegerea subiectului, a temei propuse şi posibilitățile de realizare pe care le oferă o tehnică sau alta. Perioada de început în domeniul creației artistice personale îşi trage seva din studiul după natură, din alegerea unor obiecte cu o anume încărcătură simbolică prin conținut şi formă. Toate acestea gravitau în jurul unui «pretext» pentru natura statică, figurile selectate fiind cele care permiteau o poziționare subiectivă, pornind de la date obiective. Era acel pretext pentru studiu, unde în general datele problemei permiteau o analiză, o cercetare şi o interpretare, o sinteză a prezentării şi reprezentării. Dincolo de aceste aspecte, lucrările, fie ele desen sau gravură, dincolo de reprezentare, au un accentuat caracter grafic, tocmai datorită faptului că elementele de limbaj plastic, atmosfera creată prin folosirea albului şi negrului, defineau stările şi emoțiile începuturilor, când prin opțiune mă aflam în fața unei «imense» suprafețe de alb (referirindu-mă la suprafața imaculată a hârtiei în cazul desenului) sau a unei «imense» suprafețe de negru profund (în cazul în care alegeam placa de zinc preparată şi pregătită pentru tehnica mezzotinta), stând în aşteptare pentru a «seduce» lumina ce avea să se ivească din vârful brunisorului. Prin comparație, cele două situații impun de la bun început o departajare imagistică unde polaritatea alb-negru se impune.

În primul caz albul pare a fi dominant, acaparator, simbol al paradisului primordial, al purității și al adevărului, unde intervenția gradienților reprezentați de linii în dimensiunile și densitățile lor, unde hașurile și texturile, obținute prin folosirea creionului sau carbunelui, pixului sau peniței cu tuș, pe suprafața hârtiei texturate, impuneau lucrărilor caracterul unor compoziții dinamice, în care liniile deveneau generatoare de adâncime. Fiind totodată expresia unor energii descătușate, desenul în alb – negru include preocupări permanente pentru expresivitatea compozițiilor, cât și încercări de a căuta și defini un crez artistic ordonator și generator de idei și imagini. O atare postură m-a influențat pozitiv, asigurându-mi stări perceptive de natură să stimuleze imaginația, ca element complementar actului de creație. În cel de-al doilea caz, negrul plăcii de metal așteaptă ivirea albului, a «luminii zorilor» ce vor ivi linii și volume tot la fel de expresive, printr-o răsturnare a situației impusă de însăși tehnica folosită, în care suprafața plăcii negre subordonează albul luminii. Astfel vom avea o dominantă a suprafeței în care negrul poate evidenția, pornind de la cea mai sensibilă atingere a plăcii cu brunisorul, până la a urmări și dezvolta o întreagă și diversificată paletă valorică, în interiorul celor două polarități, alb-negru. Suprafața de negru presupune apariția unui izvor de energii, încărcate potențial cu elemente care pot trimite cu gândul la microcosmos sau macrocosmos, negrul face să se ivească albul strălucitor al răsăritului, al liniei nesfârșite a orizontului, sau a albului mat al asfințitului în drumul său spre noapte, spre abisul primordial. Albul poate fi liniște absolută, locul unde culorile au dispărut, este un imens loc alb și rece care așteaptă ivirea dinaintea oricărei nașteri, a oricărui început. În acest caz, albul devine instrument, devine expresia conținutului dincolo de simbol, fundamental, el va fi subordonat negrului pentru ca expresivitatea compozițională să se impună în plenitudinea ei, pentru ca energiile interioare ale compoziției să fie subliniate de contraste, definite ca elemente fundamentale în grafică.

Albul, lumina în prezența negrului, întunericului, nu rămâne «liniște absolută», ci impune posibilități vii de figurare în dualul raport în care se află. Albul ivit în mezzotinta este un alb matern, îmbibat de visare, este un ochi deschis spre lumina divină, este semn al devenirii, al trezirii pline de virtualități și promisiuni inițiatice. Încetul cu încetul albul devine un simbol al luminii ancestrale, al afirmării unui mesaj artistic, cât și un simbol al responsabilității asumate, al puterilor asumate, recunoscute și împlinite. Ne place să spunem că albul este culoarea esențială a înțelepciunii, care vine să ne îndrume spre progres, în valoare absolută este egală negrului ce poate fi situat la cele două extremități, poate fi mat sau strălucitor, de suprafață sau de profunzime, poate fi absență subsumată sau prezență asumată. În interpretare, negrul corespunde întunericului primordial. Plasat pe axa nord – sud, este mai mare decât cel care la rându-i creează polaritate, este umedul, locul unde ploile își definesc starea, locul transcendenței absolute, infernul sau lumea subpământeană. Negrul, întunericul apare acolo unde se sfârșește ziua și dispare odată cu sfârșitul nopții. Negrul devine speranță acolo unde albul «încolțește», devine culoare, simbol al fecundității, al regenerării. Negrul are afinități cu pământul, el poate însemna prudență, înțelepciune și neclintire, el absoarbe lumina și invocă haosul, el este neantul, cerul nocturn, întunericul terestru al nopții, răul, angoasa, tristețea, inconștiența, moartea, inconsistență și neadevăr[24]. Negrul este și pământul fertil, este locul unde se ivește viața vegetală, dar totodată este și expresia zeului infernului – Pluto, asimilat jertfelor lui Neptun, evocare a neantului, haosului şi confuziei, a dezordinii şi a întunericului originilor. Din noapte şi haos apare lumina, după cum este necesar ca noi să ne ferim de gânduri negre, să ne ferim de a ni se face negru dinaintea ochilor sau de a fi oameni negri la suflet, pentru a nu vedea lucrurile în negru, pentru a nu avea idei negre. De aceea vom opta pentru dualitatea negru-alb, întuneric-lumină, ignoranță-cunoaştere, noapte-zi, yin-yang, pământ-cer. Toate aceste aspecte de interpretare, conştientizate de-a lungul istoriei culturilor şi civilizațiilor, au demonstrat şi demonstrează că există o multitudine de repere generatoare de contraste polare, benefic stimulatoare imaginației, devenirii, creației artistice.

Aflate la interferența dintre întuneric şi lumină, negru şi alb, voi prezenta în reproduceri doar câteva lucrări ce stau sub semnul începutului creației mele artistice, acel început pus sub semnul îndoielii şi credinței, necunoscutului şi cunoscutului, nehotărârilor şi hotărârilor, temerilor şi curajului, neliniştilor şi certitudinilor, neîmplinirilor şi împlinirilor, nemulțumirilor şi satisfacției căutărilor în cunoaştere, cercetare şi creație. Toate acestea fac parte din contextul vast al simțămintelor şi trăirilor primordiale, premergătoare şi permanente ale actului creator. Dualitățile bine şi rău, lumină şi întuneric, alb şi negru, echilibrul învingând dezechilibrul, ordinea şi dezordinea, sunt elemente pe care am încercat într-un mod aparte să le sugerez în lucrarea *Joc în doi,* unde elementele limbajului plastic cu referire la linie vizează atât pozitivul cât şi negativul, albul şi negrul, deschisul şi închisul, puse în valoare prin contraste de suprafețe, contraste valorice, toate participând la stabilirea unui dialog al alternanțelor, ritmurilor şi repetițiilor evocatoare.

Prin urmare, aici putem considera că există un nod în care se petrece firul de lumină prin cel de întuneric şi invers, cel de întuneric prin lumină, realizând în felul acesta legătura fundamentală a existenței. Într-un asemenea nod își află originile un întreg traseu tematic din grafica prin care am realizat-o (*Joc în doi*). Substratul acestei lucrări constă în răspunsul la întrebările zilnice cu referire la ceea ce ar fi putut însemna o expresie a luptei permanente între bine şi rău.

Luată ca un exercițiu în interpretare, pornind de la prezența unui element concret, «capul de vioară», am imaginat lucrarea cu titlul *Didactica,* folosind acele elemente ajutătoare ce m-au condus spre o sistematizare a formelor prin modulare, cât şi parcurgerea unui traseu spre sinteză şi spre simplificarea formei. Încărcătura ideatică aparținând motivului «melcului» ca simbol al Învierii lui Hristos, element obiectualizat recognoscibil şi impus începuturilor fără sfârşit, armoniilor sunetelor muzicale în diversitatea lor, care însă nu se retrag, nu dispar, ci reverberează atât imaginativ cât şi sonor, intră într-o rezonanță vizuală fără însă a disimula forma primară. Instrumentul muzical – vioara – deține în sine bogate simboluri, în afara faptului că obiectul în sine oferă detalii a căror repetare nu face altceva decât să instituie trepte posibile către esențial, către structurile de bază ale lumii, aşa cum este spirala, demers al imaginilor, angajat, persuasiv, într-o anume retorică de substrat educativ.

Compoziția are ca punct de plecare un studiu după natură unde regăsim câteva elemente care, prin prezența lor, definesc ceea ce ar putea însemna o cale spre interpretare şi sinteză, ajutată de accente, repetiții, alternanțe, metamorfozări şi pasaje, ecrane şi valori expresive caracteristice tehnicii mezzotinta.

Prezențe în spațiu este o altă abordare în tehnica mezzotinta a unui «pretext» pentru o natură statică unde nobilul simbol de la care am pornit este mărul, simbol al fertilității dar şi al discordiei. Iată două polarități care apar din interpretări diferite, fiind considerat simbol al fertilității, pentru că a fost oferit de Gaia Herei la căsătoria acesteia cu Zeus, sau este mărul discordiei prin aceea că zeița Eris l-a determinat pe prințul Paris să provoace răpirea Elenei şi războiul troian. Mărul este şi simbolul binelui şi răului prin mărul Paradisului, sau simbolul ispitirii, al păcatului originar reprezentat de şarpele care ține în gură mărul, alături de perechea primordială, Adam şi Eva. Alteori mărul este perceput pozitiv, fiind privit ca un semn al bucuriei de a trăi, mărul secționat arătându-şi semințele, semne ale înfrățirii şi perpetuării speciilor. Totodată, în credința românească creanga de măr împodobită cu mere din cadrul ritualurilor de înmormântare sau de «aducere aminte», de pomenire, ne trimite cu gândul la viața din paradis, la bogăție şi alinarea suferinței[25]. Lucrarea este mai mult decât o natură statică prin complexitatea problematicii, a organizării elementelor componente ale suprafeței, având caracterul de compoziție expresivă, echilibrată, aflată într-un joc al staticului cu dinamicul, al ordinii cu dezordinea, un joc al contrastelor de formă, fond şi valoare.

O viziune conformă adevărului, dezvoltată asupra lumii, ajunge inevitabil la a dezvălui un alt arhetip fundamental al existenței, care este metamorfoza, permanenta schimbare a lucrurilor dintr-o structură în alta, ca şi cum s-ar desfăşura la nesfârşit un ghem al cărui fir nu este întotdeauna un fir al Ariadnei (*Metamorfoza*). Benefic este evidențiat pasajul, acel loc unde interferența volumelor cu fundalul creează o legătură ce asigură plasticitate imaginii, conferindu-i unitate şi expresivitate.

Respectivul traseu tematic, evident, dar nu şi singurul, poate fi urmărit pe linia realizată într-o selecție de lucrări şi o anume ordonare a lor care să asigure cursivitate proprie şi însuşiri particulare care să surprindă complexitatea posibilă a întunericului şi luminii. Obiectul ales, preferat, oferă nu numai un repertoriu de forme, jocuri de lumini şi umbre, structuri, cât şi atâtea istorii tăcute şi trecute ale lucrurilor, ca şi când ar fi biografii catalogate ale unor personaje de dramă sau un rol jucat pe o scenă de actori cândva cunoscuţi (*Compoziţie cu telefon*).

Secvenţele acestui traseu tematic sunt lucrările alese, punctele lui obligatorii de trecere fiind reperele oferite de felul în care lucrările respective se succed, se înlănţuie.

Promptitudinea lucrurilor este dată de simţuri prin care orice lucru primeşte emblema unei senzaţii, amprenta unui semnal receptat, de fiecare dată altul, de fiecare dată însă primind tensiuni şi intensităţi de eveniment vizual sau grafisme în sine ale unor diagrame dintotdeauna (*Accident*).

Devenirea continuă a lumii în general, dar şi a spiritului, perpetuarea vieţii vegetale, îmbogăţirea sensului simbolic al germinaţiei sunt doar câteva trimiteri la conţinutul ideatic de bază al lucrărilor în gravură având titlul *Germinaţie*. Luate ca fiind rodul unor translaţii între planul percepţiei şi cel al creaţiei artistice, ciclul de şapte lucrări executate în tehnicile gravurii (aquaforte, aquatinta), e o serie de tot atâtea răspunsuri la iminentele întrebări referitoare la natură, la existenţă. Cele şapte compoziţii esenţializate într-un ciclu au la bază contraste polarizatoare, cuprinse într-un joc de suprafaţă, ale albului şi negrului (luminii şi întunericului), puse în armonie prin forme şi trasee dinamice, conţinând semne grafice structurate şi reluate ca motive, pentru a face legătura între elementele componente ale imaginii. Interferenţa suprafeţelor şi formelor, a suprafeţelor interioare cu cele exterioare, printr-o ascensiune a negrului (invazia întunericului) şi o retragere a albului – retragerea luminii ajungînd la o dominaţie a negrului (întunericului), urmat apoi de o retragere progresivă în favoarea albului (luminii) – constituie scheletul fundamentării prin imagini a circuitului existențial al vieții, al plăsmuirii şi plenitudinii.

Am căutat să figurez trecerea lumii din stare potențială în stare actuală, să observ viitorul posibil devenit acut, prezent palpabil, văzut prin intermediul ieşirii din sămânță, care este ieşirea din pământ, răsărirea, ieşirea la lumină, trecerea de la întuneric la lumină. Există întâi un zvon, un elan, un suflu în întuneric, determinat ca o chemare de mijirea pe cer a unui astru înalt, apoi se simte vibrația vegetală şi, în sfârşit, se produce apariția plantei în lume ca un răsărit de soare. Această evoluție este urmărită pe parcursul a şapte etape ale unui traseu complet de la întuneric la lumină. Sunt secvențe ale istoriei unei plante trezită la viață, ale unui început de existență, ale unei prime părți dintr-o biografie aflată între întuneric şi lumină, încadrată în cadențele metamorfice generale, imuabile ale lumii. Cele două sensuri, cel teluric şi cel cosmic, se amestecă şi se suprapun, se confundă. Lucrările cuprind o permanentă raportare a luminii cosmice la întunericul teluric, a ordinii la dezordine şi haos, a realului la ireal şi imaginar.

IPOSTAZE ŞI INTERFERENŢE

Întuneric şi lumină este o temă majoră pentru grafică, întrucât implică o mare diversitate şi o răsfrângere de profunzime pentru numeroase relaţii şi structuri antinomice. Raportul lumină-întuneric reverberează în alte şi alte raporturi similare, dar cu alt conţinut al comunicării: alb-negru, exterior-interior, noapte-zi, feminin-masculin. Sunt relaţii de extreme, de polarităţi. Ele presupun întotdeauna o legătură complementară cu ecouri în fiecare plan existenţial până la relaţia începutul lumii-plenitudinea lumii. Ceea ce se poate întâmpla între aceste polarităţi priveşte în mod particular grafica, pentru care există forme generatoare de conţinut predestinate, în mod firesc conţinând nuanţe, treceri, degradeuri. În această zonă îşi situează integral grafica întreaga ei expresivitate, întregul ei statut de realitate repetată, dublată, întregul repertoriu de efecte şi de consecinţe exercitate asupra formei.

La jumătatea distanţelor dintre respectivele polarităţi se află fereastra pe care o putem considera ca fiind hotar, dar şi spaţiu de trecere, un spaţiu de trecere numai pentru lumină şi numai pentru ochi. Trecerea luminii înseamnă pe de o parte luminare, pe de alta este dovadă a unei existenţe. Însăşi adăpostirea întunericului într-un interior reprezintă o condiţie primă de manifestare a luminii, a lumii chiar. Fereastra este, totodată, în cealaltă funcţie majoră a ei, spaţiu pentru privire, trecere, pătrundere pentru ochi. În spaţiul ferestrei apare sau se înfiripă privelişti şi structuri, jocuri de lumini şi efecte de culori, drumuri în spaţiu şi apariţii în lumină, reverii. În mod firesc s-a ajuns la tema ferestrei, a locului prin care se zăresc toate acestea, a locului dedicat prin excelență luminii, a celui în care nu funcționează numai chemarea luminii, ci în care se produce efectiv pătrunderea luminii într-un interior, populându-l cu multitudini de umbre şi semitonuri, cu spațialitate şi cu lucruri[26]. Fereastra poate fi un perimetru de concentrare în sine şi totodată un perimetru de comunicare cu interiorul sau exteriorul, un geometrism preluat ca nişte ecouri, ca structuri care ordonează sau se dezlănțuie, în sensul că orice lucru privit atent, studiat îndelung, devine sub autoritatea ochiului o structură controlată (*Reflexe*).

Lumina scrie mereu o istorie obiectivă, deşi nu se poate ascunde faptul că aduce cu sine asupra lucrurilor puțină coroziune, face vizibilă, citibilă, trecerea timpului prin acumularea de momente ale deprecierii în timp (geam spart, deschidere bătută în scânduri, crăpături apărute în zid, tencuială căzută), determinând modificări de expresivitate (*Lumină stranie*).

Prezintă o importanță semnificativă ordonarea triadică în care, privită frontal, structurile impun geometrismul delimitativ ca într-un arc de triumf. Se produce o definitivă aşezare în sine, echilibrul devenind stabilitate şi stabilitatea devenind densitate (*Aducere aminte I*).

Survine însă, întotdeauna, o anume tulburare, căci totul este în mişcare, în transformare, totul se schimbă. Toate până la urmă cad şi se produce regresul, refacerea traseului inițial, acum având loc alunecarea din lumină în întuneric a tuturor lucrurilor, ca luate de apă, ca bătute de vânturi şi ploi (*Aducere aminte II*).

De aceea, dincolo de toate acestea, fiecare lucru îşi are propria-i structură intimă, astfel că, în intimitatea ei, fereastra se dovedeşte şi ea a fi un spațiu în cădere, numai că în căderea ei găzduieşte o multitudine de lumini şi umbre care interferează, o mulțime de forme care se îmbrățişează, o sumă de detalii care amestecă nediferențiat vegetalul cu amorful, geometricul cu formele libere, mineralul cu grafismul (*Reflexe I*).

În acelaşi timp, există o fereastră eveniment atunci când în cadrul ei clipa de față concentrează un trecut încărcat de semnificații, redat în tonurile întunericului, şi un viitor al drumului prin lumină, peste care se suprapun crucile repetate ale brațelor ferestrei şi grafia de sugestie solară a grilajului (*Timp oprit*).

Fereastra este o prezență unică prin felul în care, ca orice lucru, îşi poartă cu sine, dincolo de toată armătura geometrică adăugată, partea importantă, conținutul, miezul, cu toată dinamica lui, cu toată instabilitatea şi mişcarea lăuntrică (*Stabilitate I*).

Acest conținut este o oglindă şi se comportă ca oglinda vălurită a apei în care se mişcă necontenit reflexe, structuri neregulate, jocuri aleatorii, de lumini şi de umbre, un fel de a se descompune al unui astru nocturn, căzut în apă şi rămas numai imagine (*Stabilitate II*).

Se produc tensiuni şi confruntări, interferențe, la care participă întunericul şi lumina, apa şi vântul, se împletesc şi se amestecă în proporții necontrolabile de la începuturile lumii şi aşa vor rămâne pentru totdeauna – echilibrul lumii determinat de profunda ei instabilitate, de veşnica ei schimbare (*Structuri ancestrale*)[27].

Cu atâtea lucruri şi înțelesuri conținute se ajunge la o fereastră extinsă, când zidurile încăperilor dispar pe fondul general de lumină şi lucrurile devin un fel de scriitură a întunericului, căci lumina prinde proprietăți de acid iar umbrele lucrurilor primesc însuşiri de baze, producându-se în felul acesta o „reacție chimică" a vederii, a vizualului (*Zbor*).

În final, intruziunile geometrice fac ca ritmurile de întuneric şi structurile de lumină să se amestece şi să se stimuleze în a-şi realiza efectele neprevăzute. Geometricul suprapus îşi transformă caroiajele cu liniile spre întuneric şi cu pătratele spre lumină (*Relații spațiale*).

Ciclul următor, *Revelație în lumină*, alcătuit din patru lucrări, interpretează fereastra ca fiind un grupaj în care fructul luminii îşi repetă cu exactitate forma dar îşi schimbă de fiecare dată culoarea, ca şi cum în fiecare ochi ar fi un alt anotimp. Aici complexitatea structurii grafice, responsabilă pentru teritoriul formei, este suplimentată alternativ cu intervenția cromatică, primind un important aport al valențelor afective. Sporind solicitarea senzorială şi cea a afectului, se adânceşte capacitatea limbajului, i se lărgeşte baza de comunicare şi, implicit, cea a posibilităților hermeneutice. În aceste patru lucrări, fereastra, aflată sub arc în plin cîntru, devenită nişă, arcadă, este înclinată spre stânga şi îşi lasă văzută structura cuprinsă în cadrul său. Este străbătută în axa ei, tot înclinat, de o verticală cu grafismul sugerând viteza şi ştergerea, şi pare să alunece încet în masa de grafisme aleatorii, informale, care domină întreaga parte de jos a imaginilor.

Următorul ciclu, *Oglindire*, alcătuit tot din patru lucrări, interpretează fereastra mai aproape de o ipostază particulară, esețial îndatorată efectelor decorative ale luminii, pentru că în vitraliu lumina este într-o asemenea modalitate provocată. Valențele de vitraliu sunt dublate de sugestii făcând trimitere spre reflexele din oglinda vălurită a apei. Ca atare, în aceste cadre licăresc elemente care pot fi reflectate în apă: apusul de soare şi vegetația de pe mal, cerul senin şi focul pâlpâind alături sau în străfundurile sufleteşti. Sunt evocate elemente fundamentale: apa, aerul, focul şi pământul. Sugestiile date de formă, cele particulare, ale efectelor grafice, şi cele generale, ale compunerii imagistice, repetându-se, învederează acelaşi fond al existențialului, diferențele survenind datorită conținutului, aici tradus cromatic, asigurat de situarea în lumină sau în umbră, în aer sau în flacără, în apă sau pe uscat. Înclinarea cadrelor spre stânga imprimă imaginilor un ritm conform dinamicii din realitatea văzută, din perspectiva luminii. Apoi, esențialul este cuprins în cadrul ferestrei, dar se sugerează cu claritate că structurile continuă să existe dincolo de această delimitare.

Mi s-a părut benefică dezvoltarea temei plastice pe grupaje de patru lucrări aşa încât am mai realizat un asemenea ciclu şi l-am aşezat sub titlul *Semn pentru pământ*. Evidențele fac trimitere spre elementele primare ale teluricului iar cele patru secvențe imaginate permit o prezentare şi o subliniere sugestivă a motivelor avute în vedere. Fereastra este asimilată pătratului, el fiind în egală măsură cadru, încadrare, dar şi parte, repetare. De la o secvență la alta este din ce în ce mai pregnant şi mai bogat conținutul formal încadrat, scăzând treptat pregnanța delimitării până când structura interioară este la fel de accentuată şi de încărcată ca şi cea din jur. Se produce, în felul acesta, o trecere de la o entitate subliniată, deşi mai puțin individualizată, la o integrare însoțită de îmbogățire, de echivalență, cu spațiul din jur. Teluricul, subliniat prin roşurile stinse evoluează pe rând de la starea lui rarefiată datorită albului, datorită luminii, spre starea lui de densitate, de greutate, datorată umbrei, întunericului. Lumina este în context teluric detaşare, iar teluricul este în acelaşi context integrare.

Am simțit nevoia unui ciclu mai amplu dedicat luminii ca apariție şi intensificare, evident, apariție şi intensificare a luminii în fereastră. Am prevăzut şapte ipostaze reprezentative, de la o vagă vibrație din masa compactă de întuneric, de negru, până la intensitatea acută de alb, de lumină, de la rotundul aproximativ al ochiului trecând prin sugestia crucii, până la consemnarea aluzivă a figurii umane. Genericul *Semn* este de natură să sintetizeze în sine semnul care poate să fie lumină, ochi, cruce, om, în acelaşi timp în care semnul însuşi poate fi: ceresc, divin, revelație, epifanie care se întâmplă în fața unei ferestre, care este trăită într-un interior, fie interiorul unei construcții (casă, lăcaş de cult), fie în cel sufletesc, stare de uimire sau de extaz. Spre ideea de lumină ca revelație divină face trimitere însuşi numărul şapte, care este cifra sacră din mitologia mesopotamică, dar şi numărul de ceruri din credința creştină. Creşterea în configurare şi în intensitate a luminii este însoțită de creşterea numărului de cruci care se văd din ce în ce mai multe pe fondul extins al luminii, cruci ale structurii de fereastră, preexistente în întuneric, dar nevăzute atunci. Prin urmare, apariția luminii descoperă prezența dintotdeauna a crucii, iar intensificarea ei conduce la multiplicarea crucii. Totul se întâmplă într-un anume cadru, cel al ferestrei prin care se vede procesul de apariție şi amplificare a luminii. Se poate spune că în sporirea de intensitate a credinței, a luminii divine, sporeşte aspirația, dar şi conştiința predestinării, a situării sub semnul credinței, fundamental, al condiției de existență a omului, luminată de condiția de speranță spirituală.

Temele coroborate ale întunericului, luminii şi ferestrei, au cerut preocupare în continuare, pentru ca, aproape de la sine, să apară alte variante fixate în serii de trei lucrări (*Ferestre – dinamism, Ferestre – mişcare*), în serii de patru lucrări (*Ferestre – lumină, Ferestre – radiații, Ferestre – reflexe*), apoi variante dezvoltate dual pe ideea de pozitiv – negativ (*Transfer*, *Oglinda*, *Transparențe*, *Flori de lumină*, *Flori de întuneric*). Acest mod de lucru a permis şi o tratare a temelor în mai multe posibilități finalizate, dovedindu-i forța de formulare şi de comunicare, precum şi forța capacității artistice de a se exercita mai insistent şi aprofundat.

NOTE

[1] Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p.165

[2] Rudolf Arnheim notează: „Rezultă că întunericul este văzut tot ca stingere a strălucirii intrinseci a obiectului, fie a unor obiecte întunecate, care le ascund pe cele strălucitoare. Noaptea nu este consecinţa negativă a retragerii luminii, ci revenirea pozitivă a unei mantii întunecate ce înlocuieşte sau acoperă ziua." (Rudolf Arnheim, *Arta şi percepţia vizuală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 303).

[3] Leonardo da Vinci, *Op.cit.*, p. 165

[4] Gaston Bachelard scrie: „În spaţiile infinite lumina nu face deci nimic. Ea aşteaptă ochiul. Ea aşteaptă sufletul. Ea este deci baza iluminării spirituale." (Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, p. 102).

[5] „În gândirea mitică, scrie Titus Mocanu, lumina a avut o însemnătate atât de mare, deoarece s-a ştiut întotdeauna că ea reprezintă o dimensiune fundamentală de existenţă" (Titus Mocanu, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 256). De altfel, autorul dezvoltă, pe un întreg capitol, problematica luminii, vibraţiile ei în artă de la antichitate până la arta modernă.

[6] Un teoretician strict aplecat fenomenologic asupra artei, aşa cum este Rudolf Arnheim, notează: „Dar lumina este mai mult decât simpla cauză fizică a ceea ce vedem. Chiar şi psihologic ea rămâne una dintre cele mai fundamentale şi mai puternice experienţe umane, o apariţie pe bună dreptate adorată, celebrată şi intens solicitată" (Rudolf Arnheim, *op.cit.*, p. 302)

[7] Sau, cum scriu René Huyghe: „Într-o zi, artistul descoperă că ea devine un «ecleraj», cu particularitatea, personalitatea sa; este la fel de reală ca şi tot ceea ce pune ea în evidenţă." (René Huyghe, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981) şi André Lhote: „În realitate, ele (fenomenele luminoase) formează o unitate (...) îşi oferă reciproc trăsătura de unire a valorilor asemănătoare" (André Lhote, *Tratate despre peisaj şi figură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 46)

[8] Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p.165

[9] Tot Rudolf Arnheim notează: „Rezultă că întunericul este văzut tot ca stingere a strălucirii intrinseci a obiectului, fie a unor obiecte întunecate, care le ascund pe cele strălucitoare. Noaptea nu este consecinţa negativă a retragerii luminii, ci revenirea pozitivă a unei mantii întunecate ce înlocuieşte sau acoperă ziua." (Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.303).

[10] Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p. 165

[11] Victor Ieronim Stoichiță examinează și interpretează miturile vizând originea artei în care umbra și imaginea reflectată coincid cu primele manifestări posibile ale artei: mitul fetei olarului Butades din Sicyon, în Corint, istorisit de Pliniu, mitul peșterii din *Republica* lui Platon, mitul lui Pigmalion și mitul lui Narcis (Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Editura Humanitas, București, p. 9-37)

[12] „Cert este că formele generatoare de spectacol permit întotdeauna redescoperirea umanului în ipostaze inedite. Aici trebuie căutată acea încântare, acea bucurie, acea satisfacție întâlnită în fața formelor ce comportă aprecierea de frumos, ce comportă, în general, o apreciere estetică pozitivă." (Gheorghe Achiței, *Frumosul dincolo de artă,* Editura Meridiane, București, 1988, p. 50)

[13] Rudolf Arnheim, *Artă și percepție vizuală. O psihologie a văzului creator,* Editura Meridiane, București, 1979, p. 106

[14] Iar Rudolf Arnheim subliniază: „Ori de câte ori percepem o figură, noi o interpretăm conștient sau inconștient ca reprezentând ceva și deci, ca fiind forma unui conținut." „...diferența de aspect dintre o ceașcă și un cuțit arată care din ele este menită să conțină un lichid și care să taie o prăjitură." (Rudolf Arnheim, *op.cit*, p. 106)

[15] „Planurile supuse acțiunii luminii «trec» printr-o serie de valori care merg de la cel mai deschis la cel mai întunecat. Când un plan clar și unul sumbru sunt suprapuse, se află întotdeauna un loc propice pentru întâlnirea și fuziunea lor: este acela în care planul întunecat se luminează astfel încât de-abia se poate deosebi de acela în care planul luminos se întunecă. Arta consistă în a țese, ca elementele unei împletituri, planurile slăbite treptat până ce, fără să-și piardă accentul personal, se unesc și se strâng, formând astfel un tot indivizibil, un conglomerat palpitant." (André Lhote, *Tratate despre peisaj și figură*, Editura Meridiane, București 1969, p. 48)

[16] „Vedem, așadar, că niciodată un volum nu se detașează pe fond în toate porțiunile sale; există întotdeauna un punct de legătură între primul și ultimul plan. Când desenăm o formă de la un capăt la altul fără întrerupere, aceasta nu se datorează faptului că o vedem prea bine, ci, dimpotrivă, pentru că suntem prea distrați; înlocuim operația sensibilă a notației spontane a fenomenelor luminoase printr-o notație cu totul cerebrală. Desenăm ceea ce știm despre obiecte, în loc de a desena numai ceea ce distingem. Se pot găsi esteți care să apere această operație a delimitării neîntrerupte, dar nu vom găsi nici o capodoperă (având lumina ca temă) care s-o justifice." (*Ibidem*, p. 49)

[17] Faptul este subliniat și de Nathan Knobler: „Pictorii, sculptorii și arhitecții desenează în mod constant. Desenează ca să studieze, să-și consemneze și să-și clarifice ideile. Desenează de plăcere, mișcând un instrument și producând o linie din cauză că ea place ochiului și utilizează mâna într-o activitate ritmică satisfăcătoare." (Nathan Knobler, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 171)

[18] Un cercetător precum Heinrich Lützler este și el de părere că: „Desenul clarifică pe deoparte elementul oricărei arte a reprezentării, linia, pe care și-o pune la temelie iar

apoi personalitatea artistului care îşi dezvăluie structura şi ritmul cu limpezime de cristal." (Heinrich Lützler, *Drumuri spre artă,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, vol. I, p. 269)

[19] Tot Heinrich Lützler arată că: „Tocmai în cazul desenului artistic nu se pot separa semnificaţia şi tehnica. Subtilitatea stilistică a artiştilor şi-a creat modalităţi tehnice adecvate, extraordinar de multe, desenul fiind, dintre toate speciile artei, cea care oferă artei cea mai mare libertate." (Heinrich Lützler, *Op. cit.*, p. 263)

[20] „Un detaliu dintr-o gravură a secolului XVIII sfidează orice detaliu dintr-un portret de pe o bancnotă contemporană, onorabilă sub aspect plastic, aceasta fiind ultimul teritoriu unde gravura în dălţiţă mai are performanţe. Această tehnică obligă meseriaşul să atingă culmile artei şi pe artist să depăşească culmile meşteşugului inciziei." (Mihai Mănescu, *Tehnici de figurare în gravură*, Editura Tehnică, Bucureşti, 2002, p. 78)

[21] Andrei Pleşu precizează: „În genere, linia este faţă de culoare preponderent cerebrală, ea ţine mai curând, prin funcţia ei delimitativă, de intelectul care discerne, separă, defineşte, decât de răvăşirile pasiunii." (Andrei Pleşu, *Ochiul şi lucrurile*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 153)

[22] Demne de reţinut sunt clasificările operate de Nathan Knobler (Op. cit., pp. 192-225) dar, mai ales, sugestiile formulate de Heinrich Lützler. Mai mult creaţie decât reproducere, ea (grafica, n.n.), dezvăluie elementele modelatoare şi forţele din ele ce tind spre modelare, accesibile acelor artişti ce experimentează lumea mai ales în devenirea ei şi care sunt zguduiţi de misterul devenirii, clarifică constituirea formei din inform prin concentrarea fără rezerve a mijloacelor formative asupra acestui proces (...) ea face abstracţie de tot ce este obiectual prin transpunerea celor văzute în simplul alb-negru şi se concentrează doar asupra ritmului şi valorilor de luminozitate, deoarece liniile mişcate exprimă împreună cu lucrurile ce apar şi dispar, în chipul cel mai intensiv, devenirea." (Heinrich Lützler, *op. cit.,* p. 275)

[23] „În natură aflăm tot ce vrem, dar trebuie să fim destul de cultivaţi şi de inspiraţi, ca să nu dorim a găsi decît ceea ce-i necesar, ceea ce poate aduce cel mai mare randament."(*Ibidem*, p. 48)

[24] „Alimentând imaginea cu enigme şi false certitudini, cu necunoscut şi stupefacţie, umbra, ca emblemă a ambiguităţii existenţiale, rămâne să poarte inefabil (prin contrast cu caracterul tranşant, limpede, de bun augur al luminii) şi investitura simbolică a sentimentelor negative asociate obscurităţii: nesiguranţa, suspectul, surparea în iraţional, profundul mister al anulării conştiinţei spre moarte..." (Cornel A. Ailincăi, *Opera «fereastră»*, Editura Dacia, Cluj, 1991, p. 60)

[25] Marin Gherasim, un alt artist român contemporan atras de îndeletnicirea scrisului, notează: „Prin simbol ieşim din agonia concret – abstract primind o determinare nouă: nici abstracţia pură, nici concretul ca atare nu ne apar ca finalităţi ale artei. Ele devin mijloace prin care omul se comunică pe sine, comunicând totodată cu transcendentul." (Marin Gherasim, *A patra dimensiune,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2003, p. 160)

[26] „Prin fereastra pe care o deschide simbolul spre universul imaginar al lumii, făcându-ne părtaşi, prin puterea noastră de identificare la infinite rostiri şi relevări de sensuri, ne ajută să ne simţim ocrotiţi şi să înţelegem că nu suntem singuri şi izolaţi în vastitatea universului ce ne înconjoară." (Cornel A. Ailincăi, *Opera «fereastă»*, Editura Dacia, Cluj, 1991, p. 11)

[27] „Gestul linear se prezintă ca o matcă ce posedă un potenţial nesfârşit de expresivitate. El aleargă, face salturi, se ghemuieşte, se îngroaşă, vibrează, se încolăceşte, are viteză, căldură, sonoritate, culoare, conversează, face aluzii la fapte, obiecte şi stări, la traiectoriile gândului, ale vieţii, naturii şi istoriei, dar mai ales comunică acel ceva care se află dincolo de aluziile posibile, ceva ce numai el poate transmite adânc şi stăruitor, murmurul inefabil al lăuntricului, acel fluid ce străbate şi uneşte prin mii de fire fiinţa cu etajele universului, acel «desen» continuu al spiritului în căutarea binelui lărgit." (Cornel A. Ailincăi, *Opera «fereastă»*, Editura Dacia, Cluj, 1991, p. 44)

BIBLIOGRAFIE

Achiţei, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988
Ailincăi, Cornel, *Opera «fereastă»*, Editura Dacia, Cluj, 1991
Argan, Giulio Carlo, *Arta modernă*, vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
Argan, Giulio Carlo, *Căderea şi salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970
Arbore, Grigore, *Forma ca viziune*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984
Arnheim, Rudolf, *Artă şi percepţie vizuală. O psihologie a văzului creator*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
Arnheim, Rudolf, *Forţa centrului vizual*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1995
Bachelard, Gaston, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, 1989
Berger, René, *Mutaţia semnelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor. Artă şi valoare*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor. Ştiinţă şi creaţie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996
Cassan, Jean, *Panorama artelor plastice contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
Cassirer, E, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1923
Cernatoni, Alexandru, *Goya. Dezastrele războiului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984
Coşoveanu, Dorana, *Gravura franceză din secolul al XVII-lea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Courthion, Pierre, *Curente şi tendinţe în arta secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
Faure, Élie, *Istoria artel. Sspiritul formelor*, vol. I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990
Florea, Vasile, *Goya*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968
Focillon, Henri, *Maeştrii stampei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972
Gherasim, Marin, *A patra dimensiune*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003
Gombrich, E.H., *Normă şi formă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Gombrich, E.H., *O istorie a artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975
Hasan, Yvonne, *Paul Klee şi pictura modernă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1999
Huyghe, René, *Dialog cu vizibilul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Huyghe, René, *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
Iovan, Ioan, *Stil şi expresivitate*, Editura Hestia, Timişoara, 1997
Iovan, Ioan, *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timişoara, 2000
Kepes, György, *A látás nyelve*, Editura Gondolat, Budapesta, 1979
Kernbach, Victor, *Miturile esenţiale*, Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978
Knobler, Nathan, *Dialogul vizual*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Knobler, Nathan, *Dialogul vizual*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
Lothe, André, *Tratate despre peisaj şi figură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969
Mănescu, Mihai, *Tehnici de figurare în gravură*, Editura Tehnică, Bucureşti, 2002
Mănescu, Mihai, *Retorică şi candoare în limbajul graficii*, Editura Aletheia, Bistriţa, 2004
Mocanu, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
Pavel, Amelia, *Rembrandt*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982
Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*, Ediţia a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992
Radian, H. R., *Cartea proporţiilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Rosenberg, Jakob, *Rembrandt şi opera sa*, vol I, II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
Rembrandt Gemälde, Besorgt von A. Bredius, erschienen im Phaidon-Verlag, 1935

Sedlmayr, Hans, *Epoci şi opere*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1991
Simmel, Georg, *Rembrandt*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978
Stoichiță, I. Victor, *Scurtă istorie a umbrei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2000
Stoichiță, I. Victor, *Creatorul şi umbra lui*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981
Suter, Constantin, *William Hogarth*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976
Suter, Constantin, *Daumier*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980
Szekely, Gheorghe, *Dürer*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990
Theodorescu, Răzvan, *Istoria văzută de aproape,* Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1980
Vârtaciu, Rodica, *Centre de pictură românească din Banat. Secolul al XIX-lea*, Editura Eurobit, Timişoara, 1997
Leonardo, da Vinci, *Tratat despre pictură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
Weber, Wilhelm, *Geschichte der litographie von 199 bis zur Gegenwart,* Heinz Moos Verlag, München, 1964

DICȚIONARE

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, Editura Saeculum, Bucureşti, 2002
Breuille, Jean-Philippe, *L'art du XXe siècle*, Larousse, Paris, 1992
Chevalier, Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, II, III
Prut, Constantin, *Dicționar de artă modernă*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982

ALBUME

*** *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben – Dürer*, Stuttgart und Leipzig Deutsche Verlags Anstalt, 1904
*** *Rembrandt Gemälde*, Besorgt von A. Bredius

CATARGIU CONSTANTIN

grafician

Născut la 25.09.1954, la Păltinoasa, județul Suceava.
1978 – Absolvent al Institutului de Arte Plastice şi Decorative "Ion Andreescu" Cluj-Napoca, secția grafică.
1980 – Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România.
1990 – Cadru didactic la Universitatea de Vest din Timişoara – Facultatea de Arte Plastice.

Expoziții personale:
1978 – Foaierul Teatrului Național Iaşi
1987, 1988 – la Bacău, Iaşi, Suceava
1979, 1983, 1997, 2004 – Galeria "Helios" – Timişoara.

Expoziții colective:
Din 1978 participă la expoziții organizate la Cluj-Napoca, Timişoara, Lugoj, Turnu Severin, Arad, Reşița, Bucureşti
1976 – Expoziție de grup la Offenbach am Main-Germania
1977 – Expoziție de grup – Dresda
1998 – Expoziție de grup – Danemarca
1999 – Expoziție de grup la Centrul Cultural Român – Budapesta.
1978-1987 – Participă la saloanele republicane de grafică – Bucureşti
1977– Salonul anual de artă al Județului Cluj – Cluj-Napoca
1978-1993;1995-2004 – Saloanele anuale de artă ale Județului Timiş
1997,1998 – Saloanele naționale de artă Reşița
Din 1978 – expoziții organizate la Cluj-Napoca, Timişoara, Lugoj, Arad, Iaşi, Sibiu, Turnu Severin, Reşița, Bucureşti, Braşov, Alba Iulia, Galați, Botoşani, Baia Mare.
1982,1984 – Expoziție reprezentativă a Filialei Timişoara la GERA – RDG
1983 – Expoziție reprezentativă românească în S.U.A.
1985 – Expoziția de grafică contemporană BERLIN – RDG
1988 – Expoziția reprezentativă a Filialei Timişoara la Novi Sad
1990 – Expoziție colectivă la Szeged – Ungaria
1995 – la Maastricht – Olanda
2003 – Expoziția "26 de artişti timişoreni" la Budapesta – Ungaria
2004 – Expoziția 26 Artişti Timişoreni – Nyiregyhaza, Kisvarda, Szentes
2004 – Expoziția «LUMINA» – Szeged
2004 – Expoziția «LUMINA» – Timişoara
2004 – Salonul anual de artă – Timişoara
2005 – Expozitie de grup "Lumea formelor" – Galeria UAP Budapesta – Ungaria

Expoziții internaționale:
1984 – Expoziția internațională INTERGRAFIK – Berlin – RDG

1984 – Expoziţia internaţională de EX-LIBRIS “CITA DI CORTONA” – Italia

2003 – Expoziţia internaţională de miniatură “Little m 2002” – Vilnius – Lituania

2003 – Expoziţia de pictură, grafică şi gravură – Podgorica –Muntenegru

2003 – Expoziţia internaţională de gravură mică – Cadaques –Spania

2003 – Bienala internaţională de miniatură – Milanovac – Serbia şi Muntenegru

2003 – Trienala internaţională de grafică – BITOLA – Macedonia

2003 – Expoziţia internaţională de gravură mică – Vilnius – Lituania

2003 – Expoziţia internaţională de gravură mică – Sarajevo – Bosnia Herţegovina

2004 – Salonul internaţional de gravură mică – Cărbunari – Baia Mare

2004 – The 3rd Bienal International Miniature Print Exhibition «BIMPE» – Vancouver

2004 – Miniprint International Lessedra – Sofia

2004 – Salonul internaţional de gravură mică «GRAPHIUM» – Timişoara

2005 – Bienala internaţională de artă contemporană – Arad

Premii şi distincţii:

1981 – Premiul I la cea de-a 10-a ediţie a Festivalului-concurs VORONEŢIANA

1984 – Lucrare selectată pentru alcătuirea mapei internaţionale de gravură “JUNGE WELT” (100 exemplare)

Tabere de creaţie:

1980 – Tabăra internaţională de la Szeged – Ungaria
1985 – Tabăra de creaţie de la Cenad
1986 – 2001 – Mraconia
1987 – Sibiu
1988 – Botoşani, Lugoj
2000 – Herculane
2001 – Gărâna
2002 – Tabăra internaţională de pictură şi grafică – Călineşti – Suceava
2003 – Putna – Suceava
2003 – 2004 – Tabăra de creaţie – Dubova

Lucrări în colecţii din ţară la: Cluj-Napoca, Timişoara, Bucureşti, Suceava, Turnu Severin, Reşiţa, Sibiu, Botoşani, Iaşi.

Lucrări in colecţii din străinătate: Ungaria, Jugoslavia, Grecia, Germania, Italia, Franţa, S.U.A., Finlanda.

Dicţionare: Emil Satco – „Arta în Bucovina ” – 1984 • Emil Satco – „Artişti Plastici din Bucovina” – 1991 • Vasile Florea, Negoiţă Lăptoiu – „Enciclopedia Artiştilor Români Contemporani” – Vol II - 2000 • „Who’s who în România 2002” • Emil Satco – Enciclopedia Bucovinei, Editura PRINCEPS EDIT Iaşi, 2004

Lista ilustrațiilor

AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° 1979

SFERA. Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

CILINDRUL. Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

CUBUL. Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

Unitate în diversitate. Dominanta valorică a fundalurilor în contrast cu tonalitățile corpurilor geometrice

Echilibrul valorilor polarizatoare prin combinațiile tonale dintre fundal si corpurile geometrice

Dominanta valorică a fundalurilor în contrast cu cele trei tonalități ale corpurilor geometrice

Polaritate subiectivă. Contraste valorice, dialogul ton în ton în relația forme geometrice – fundal

COMPOZIŢIE I, II ° desen ° 22/32 cm ° 1978

FORME ÎN SPAŢIU I, II ° desen cărbune °22/31 cm ° 1978

FORME ŞI SPAŢIU I ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986

FORME ŞI SPAŢIU II ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986

FORME ŞI SPAŢIU III ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986

SPAŢIU ANCESTRAL ° desen cărbune ° 50/50 cm ° 1987

„TOBELE FRAGEDE” ° litografie ° 30/40 cm °1978

AMINTIREA LOCULUI (Lechința) ° litografie ° 40/40 cm°1978

AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° tipar ofset ° 60/80 cm ° 1983

REFLEXE I ° litografie ° 40/50 cm ° 1982

VIRTUOSUL ° aquatinta ° 25/31 cm ° 1980

PORTRET DE ARTIST ° aquatinta ° 30/30 cm ° 1982

SIMBOL ° aquatinta color ° 32/32 cm ° 1991

PREZENȚE ÎN SPAȚIU ° aquatinta-mezzotinta ° 29/34 cm ° 1977

RINGUL ° aquatinta-mezzotinta ° 35/28 cm ° 1982

METAMORFOZĂ ° aquatinta-mezzotinta ° 40/60 cm ° 1982

INCUBAȚIE ° aquatinta-mezzotinta ° 40/60 cm ° 1982

NATURĂ MOARTĂ ° aquatinta-mezzotinta ° 30/40 cm ° 1982

REFLEXE ° mezzotinta ° 49/32 cm ° 1983

GERMINAȚIE I ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE II ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE III ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE IV ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE V ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE VI ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

GERMINAȚIE VII ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983

CREPUSCUL I °aquatinta-aquaforte color ° 33/25 cm ° 1985

CREPUSCUL II °aquatinta-aquaforte color ° 25/33 cm ° 1985

CREPUSCUL III °aquatinta-aquaforte color ° 33/25 cm ° 1985

CREPUSCUL IV °aquatinta-aquaforte color ° 38/25 cm ° 1985

CREPUSCUL V ° aquatinta-aquaforte color ° 20/40 cm ° 1985

CREPUSCUL VI °aquatinta-aquaforte color ° 20/40 cm ° 1985

ÎNSEMN I ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986

ÎNSEMN II ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986

ÎNSEMN III ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986

„ SEMN” I ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986

„SEMN” II ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986

„SEMN” III ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986

JOC ÎN DOI ° aquatinta ° 29/45 cm ° 1986

ADUCERE AMINTE I ° litografie ° 45/60 cm°1987

ADUCERE AMINTE II ° litografie ° 45/60 cm°1987

AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° litografie ° 100/70cm ° 1997

STRUCTURI ANCESTRALE ° litografie ° 45/45 cm ° 1995

RELAŢII SPAŢIALE ° litografie ° 63/45 cm ° 1995

ZBOR ° aerograf ° 200/200 cm °1996

SEMN I ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN II ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN III ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN IV ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN V ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN VI ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

SEMN VII ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996

CETATE ° tehnică mixtă ° 40/40 cm ° 1997

VESTIGII ° tehnică mixtă ° 50/60 cm ° 1996

LUMINĂ STRANIE ° litografie color ° 60/50 cm ° 1992

TIMP OPRIT ° litografie color ° 40/28 cm °1996

REFLEXE I ° litografie color ° 37/28 cm ° 1997

OGLINDIRE I, II, III, IV ° litografie color ° 30/24 cm x4 ° 1996

SEMN PENTRU PĂMÂNT I, II, III, IV ° litografie color ° 54/46 cm X 4 ° 1996

REVELAȚIE ÎN LUMINĂ I, II, III, IV ° litografie color 52/40 cm x 4 cm ° 1997

FLORI DE ÎNTUNERIC ° aquatinta ° 12/16 ° 2003

FLORI DE LUMINĂ ° aquatinta ° 12/16 ° 2003

DINAMICA I ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezzotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

DINAMICA II ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezzotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

DINAMICA III ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

DINAMICA IV ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

IMPACT ° aquatinta ° 12/16 cm x 2 ° 2003

ECRANE ° aquatinta ° 12/16 cm x2 ° 2003

INTERSECȚII ° aquatinta ° 46/46 cm x 4 ° 2004

FERESTRE-REFLEX ° tehnică mixtă ° 60/60x4 ° 2004

FERESTRE-RADIAȚII ° tehnică mixtă ° 60/60 x 4 ° 2004

FERESTRE-LUMINĂ ° tehnică mixtă ° 60/60 x 4 ° 2004

FERESTRE-MIŞCARE ° tehnică mixtă ° 60/76 x 3 ° 2004

FERESTRE-DINAMISM ° tehnică mixtă ° 60/76 x 3 ° 2004

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - HELIOS - TIMIŞOARA 1979

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - HELIOS - TIMIŞOARA 1983

TABĂRA DE CREAȚIE CENAD 1985

TABĂRA DE CREAȚIE BOTOŞANI 1988

TABĂRA DE CREAȚIE MRACONIA 2003

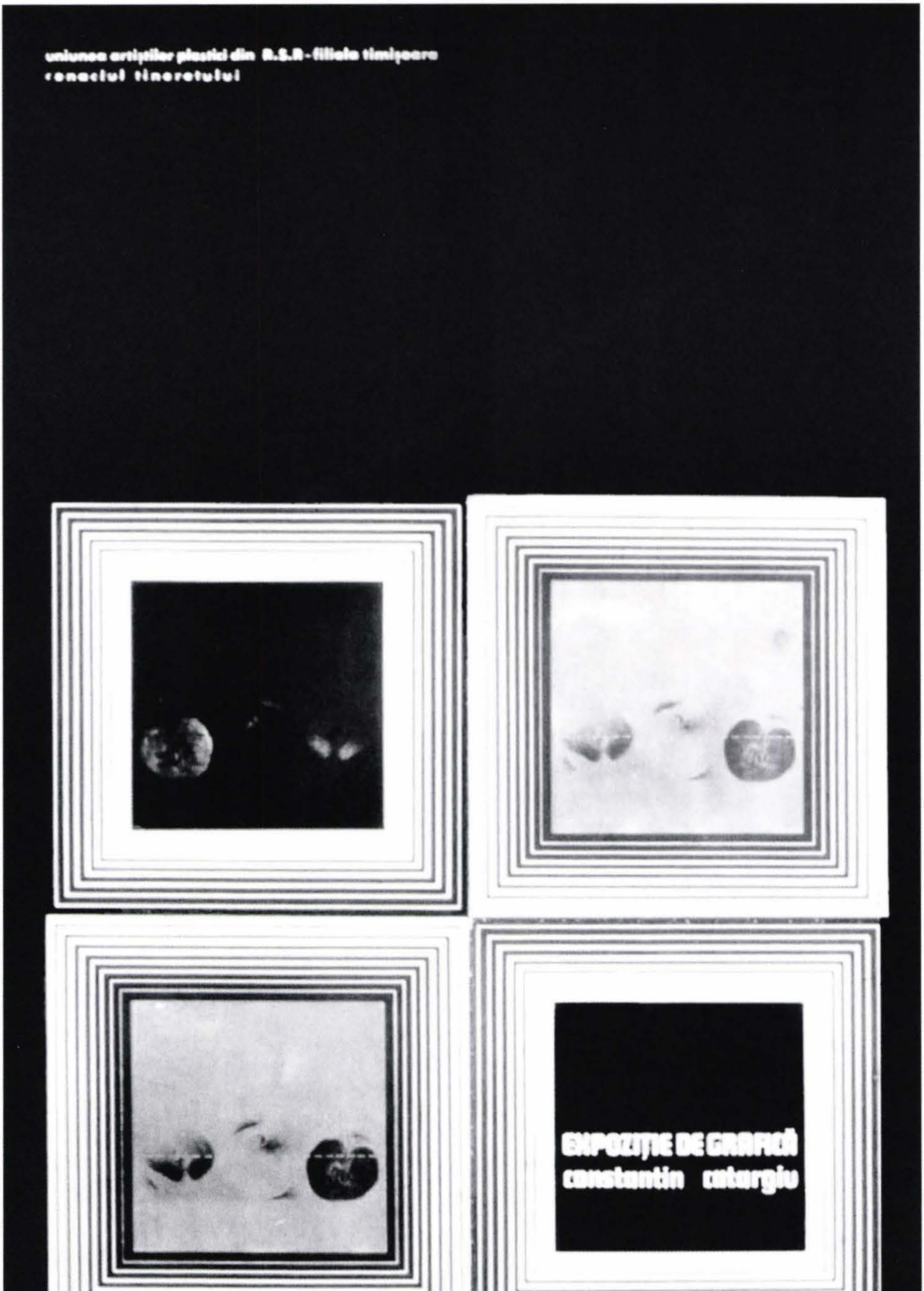
TABĂRA DE CREAȚIE PUTNA 2003

GALERIA TENTA ART - DESCHIDEREA OFICIALĂ 2000

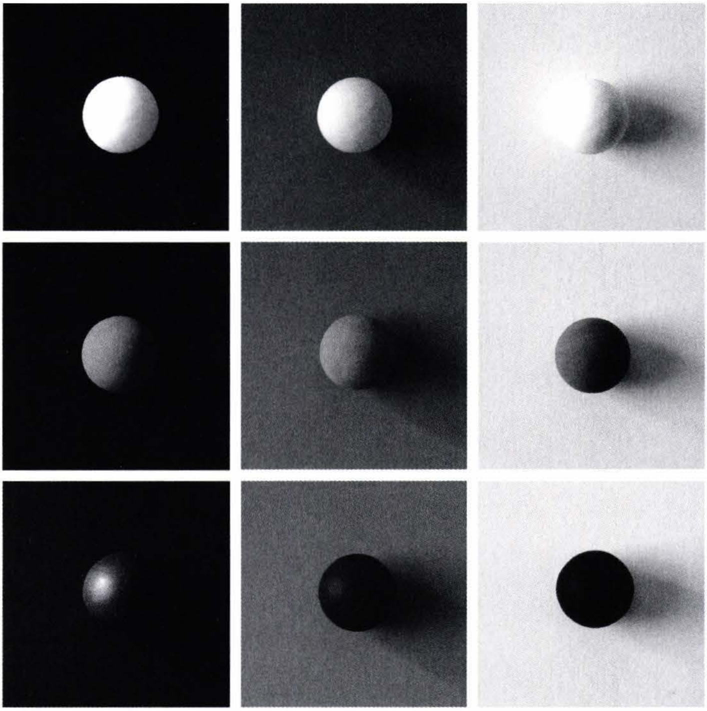
VERNISAJUL EXPOZIŢIEI PERSONALE - IOAN SĂLIŞTEANU - GALERIA TENTA ART 2000

GALERIA TENTA ART - EXPOZIȚIE DE GRUP 2000

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - LIVIU SUHAR - GALERIA TENTA ART 2001

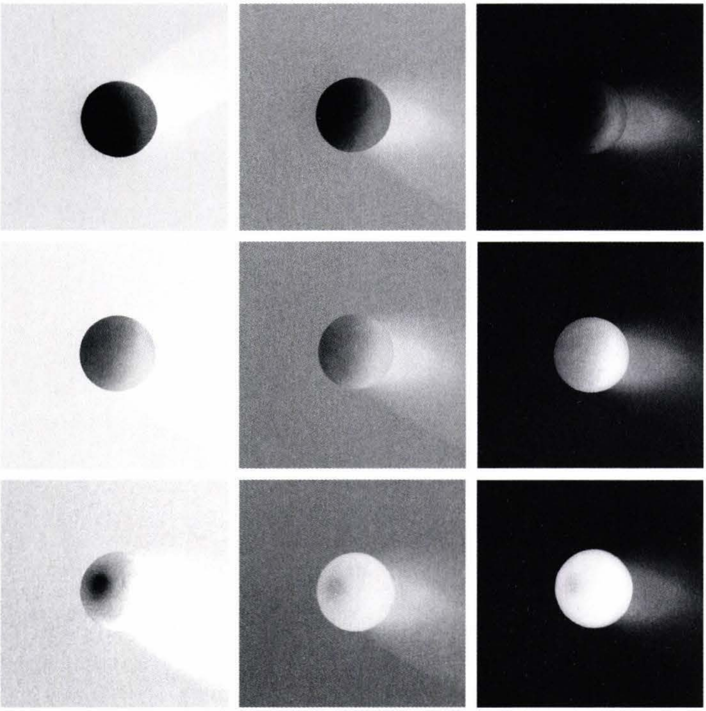

uniunea artiştilor plastici din R.S.R - filiala timişoara
cenaclul tineretului
EXPOZIȚIE DE GRAFICĂ
constantin catargiu

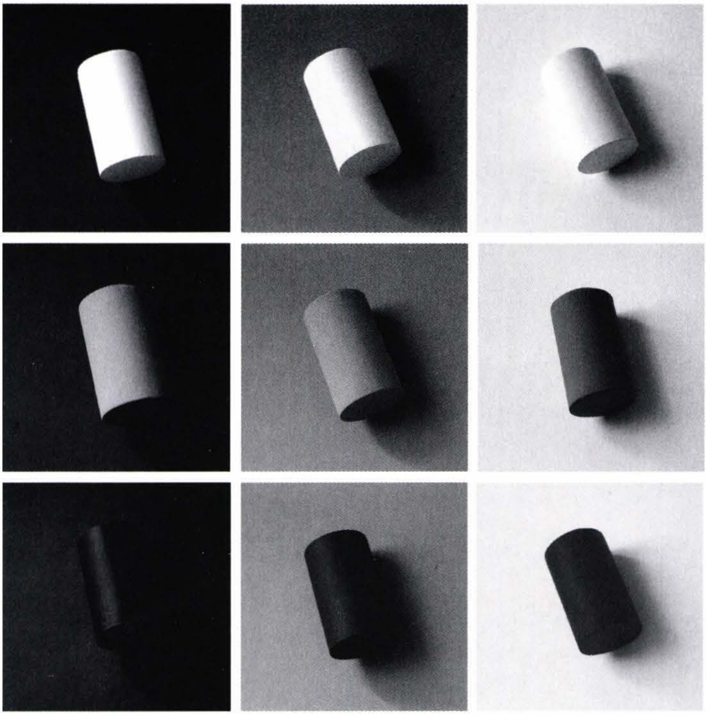
AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° 1979



SFERA

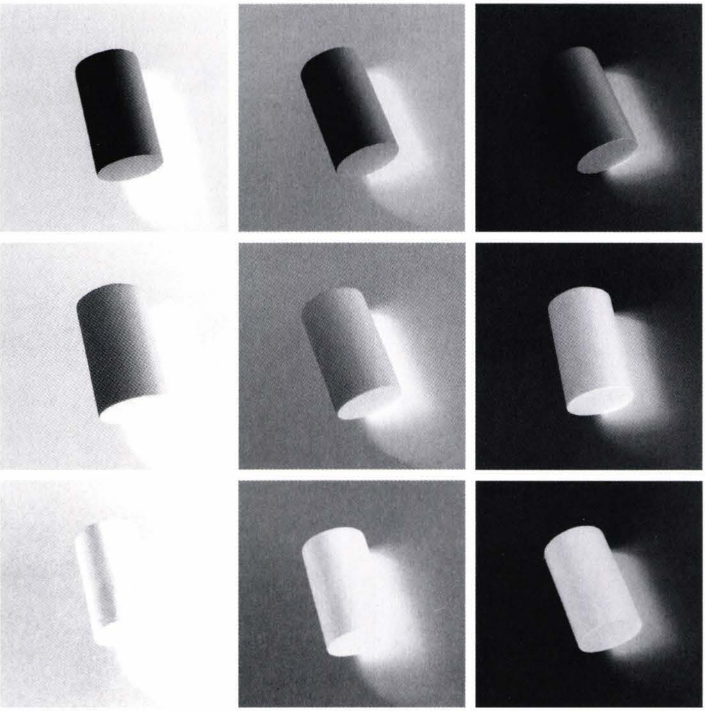
Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

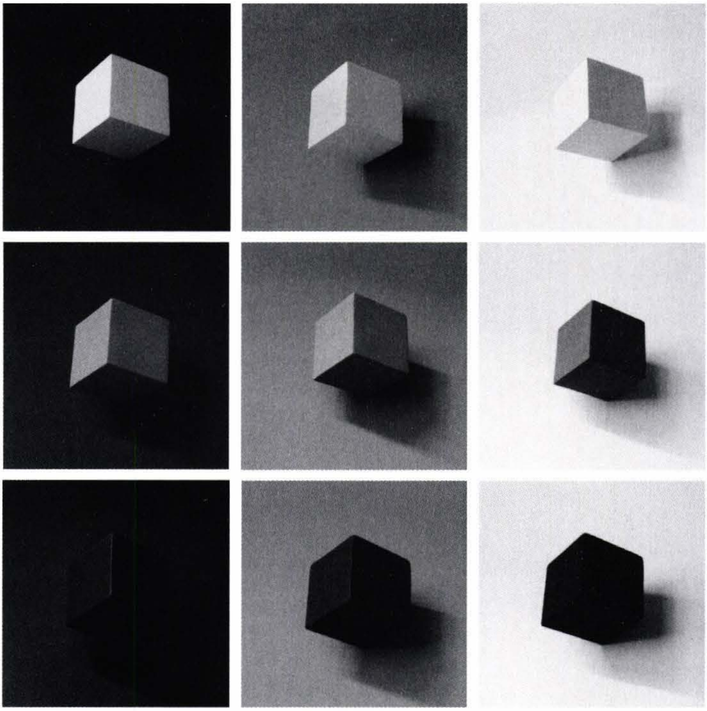




CILINDRUL

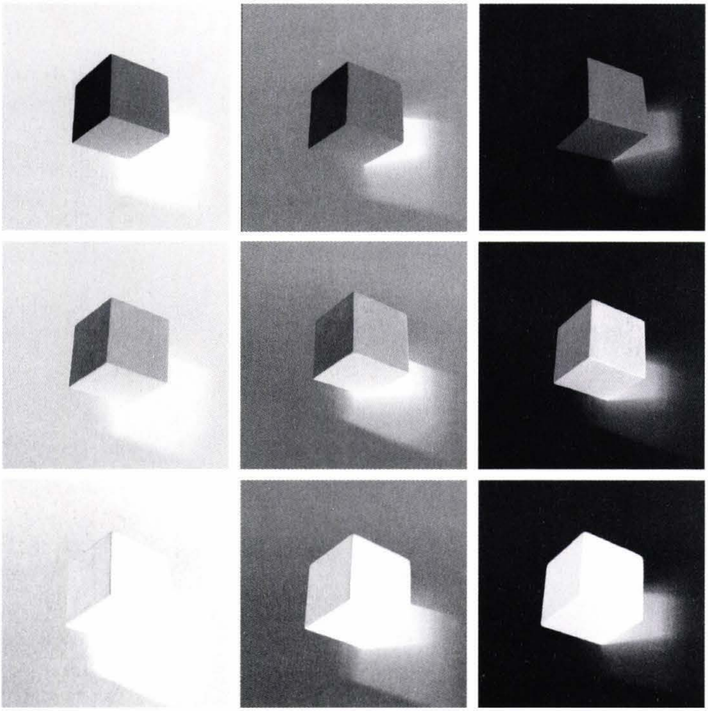
Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

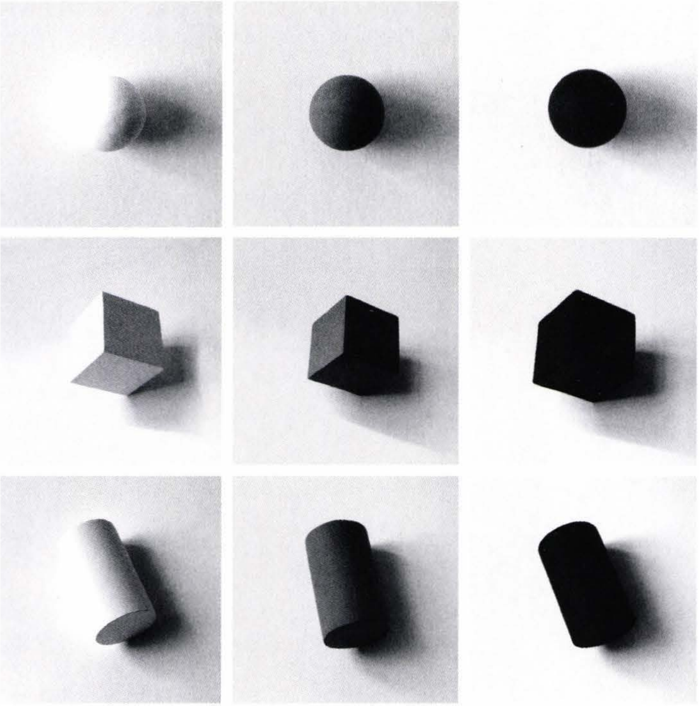




CUBUL

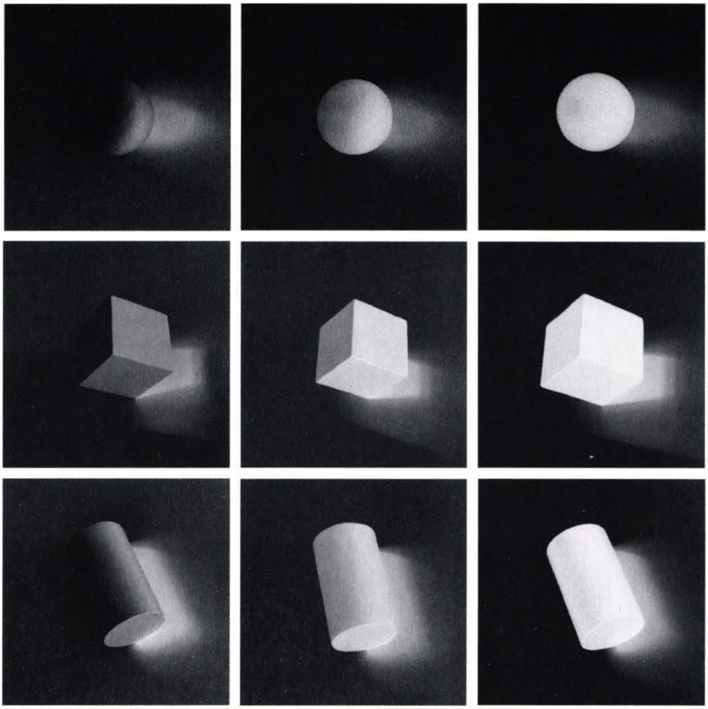
Un exercițiu al polarității. Inversarea valorică produsă în relația fundal - corp geometric

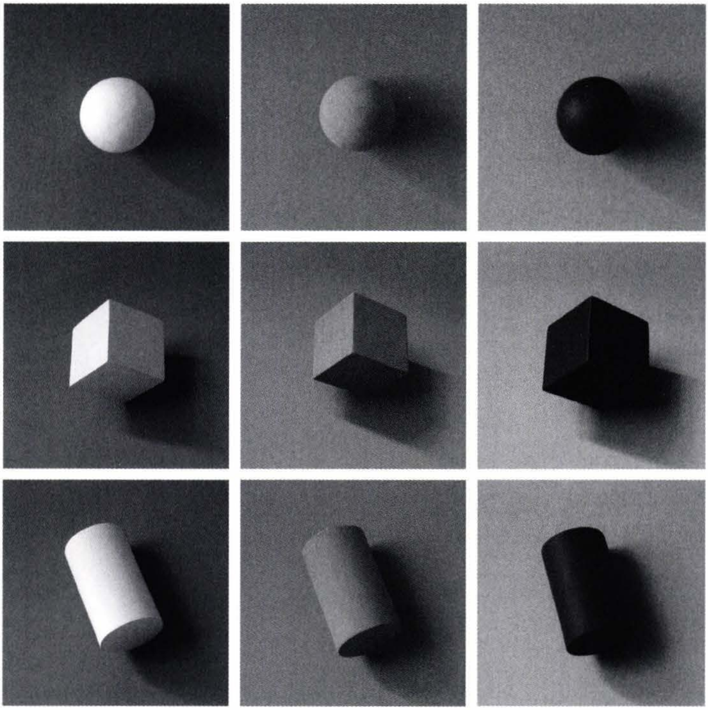




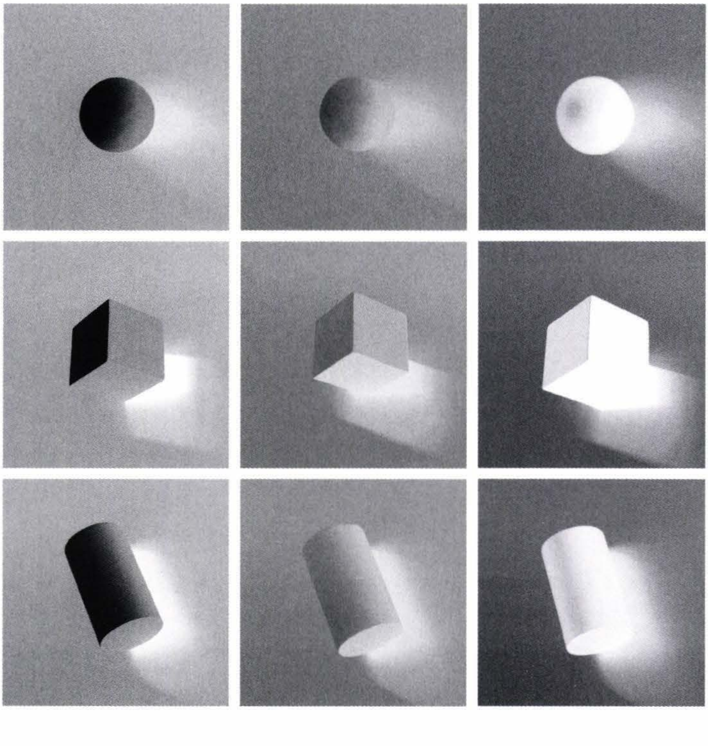
Unitate în diversitate

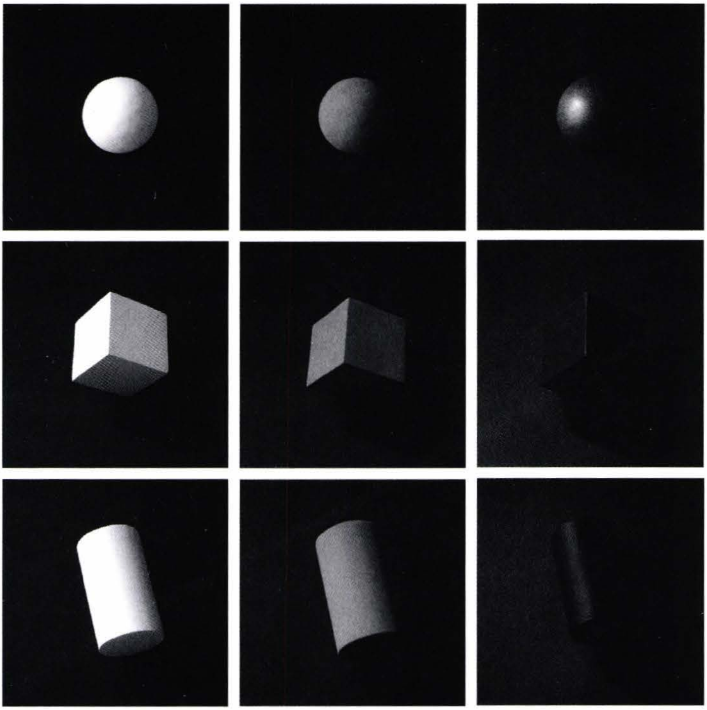
Dominanta valorică a fundalurilor în contrast cu tonalitățile corpurilor geometrice



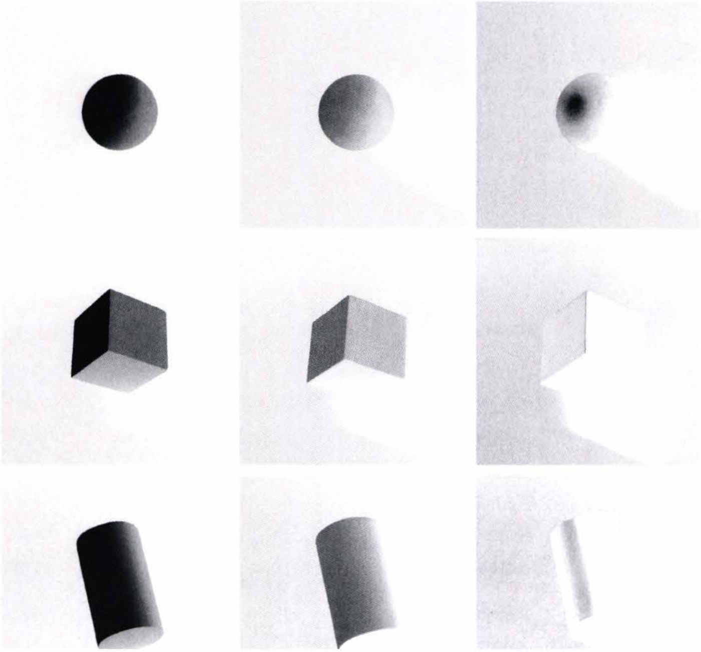


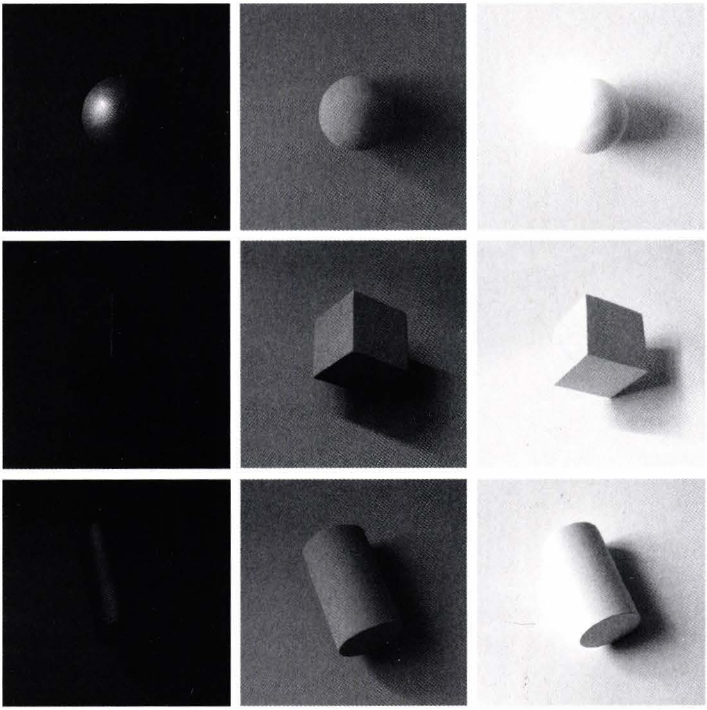
Echilibrul valorilor polarizatoare prin combinațiile tonale dintre fundal și corpurile geometrice





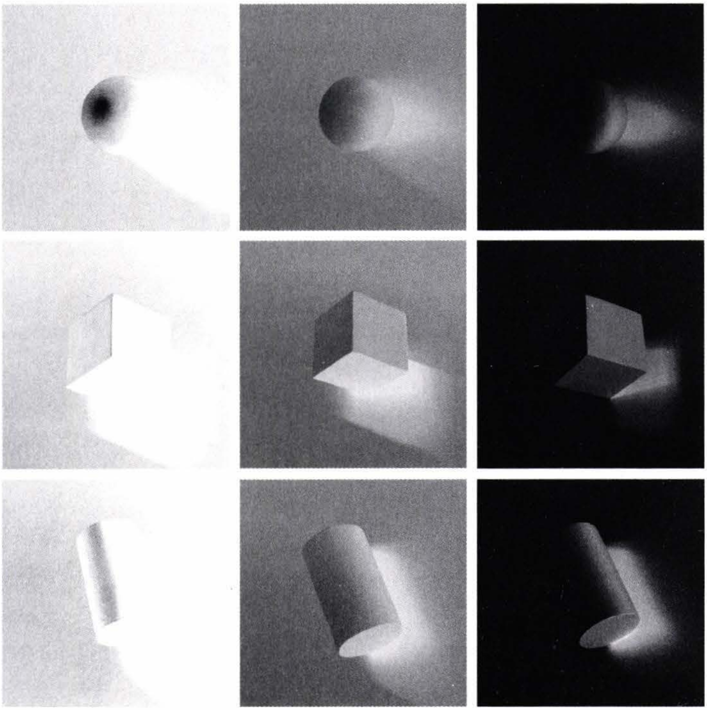
Dominanta valorică a fundalurilor în contrast cu cele trei tonalități ale corpurilor geometrice

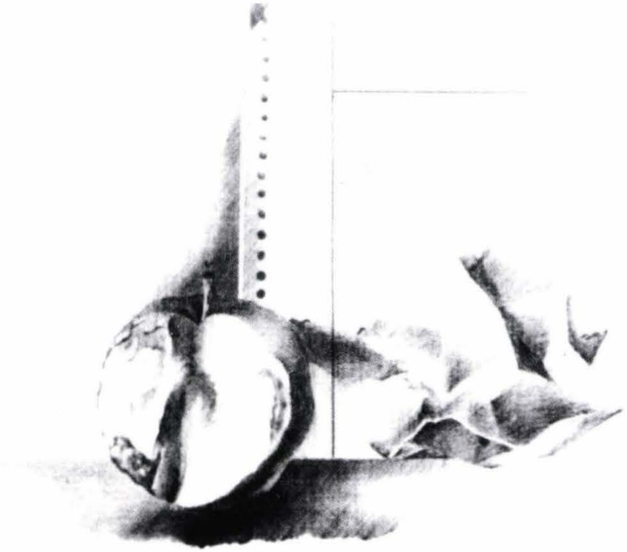


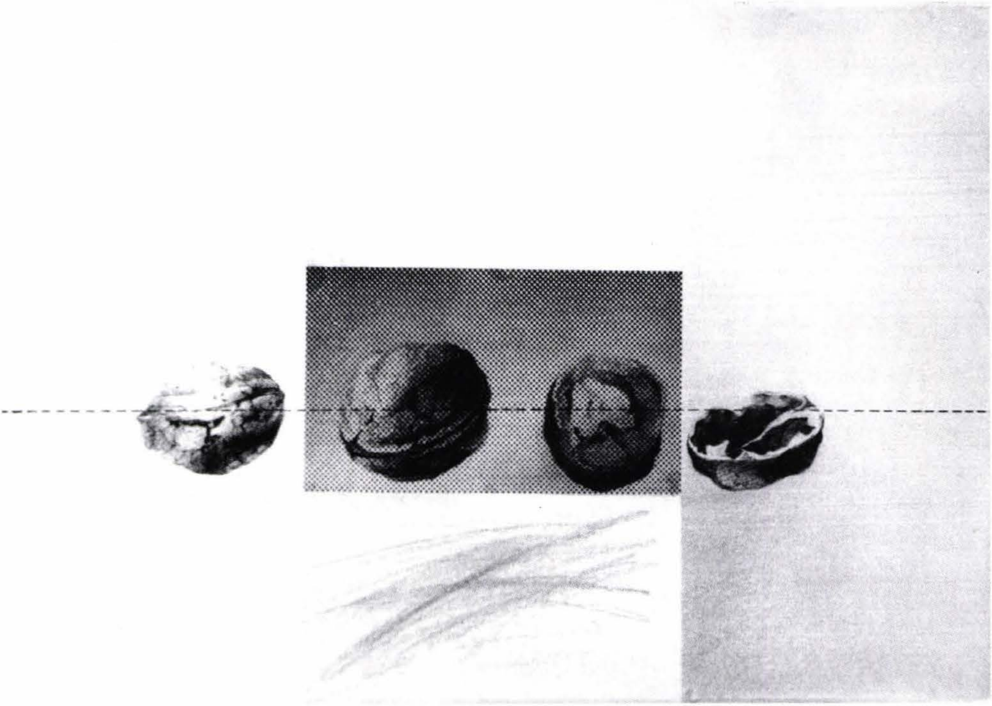


Polaritate subiectivă

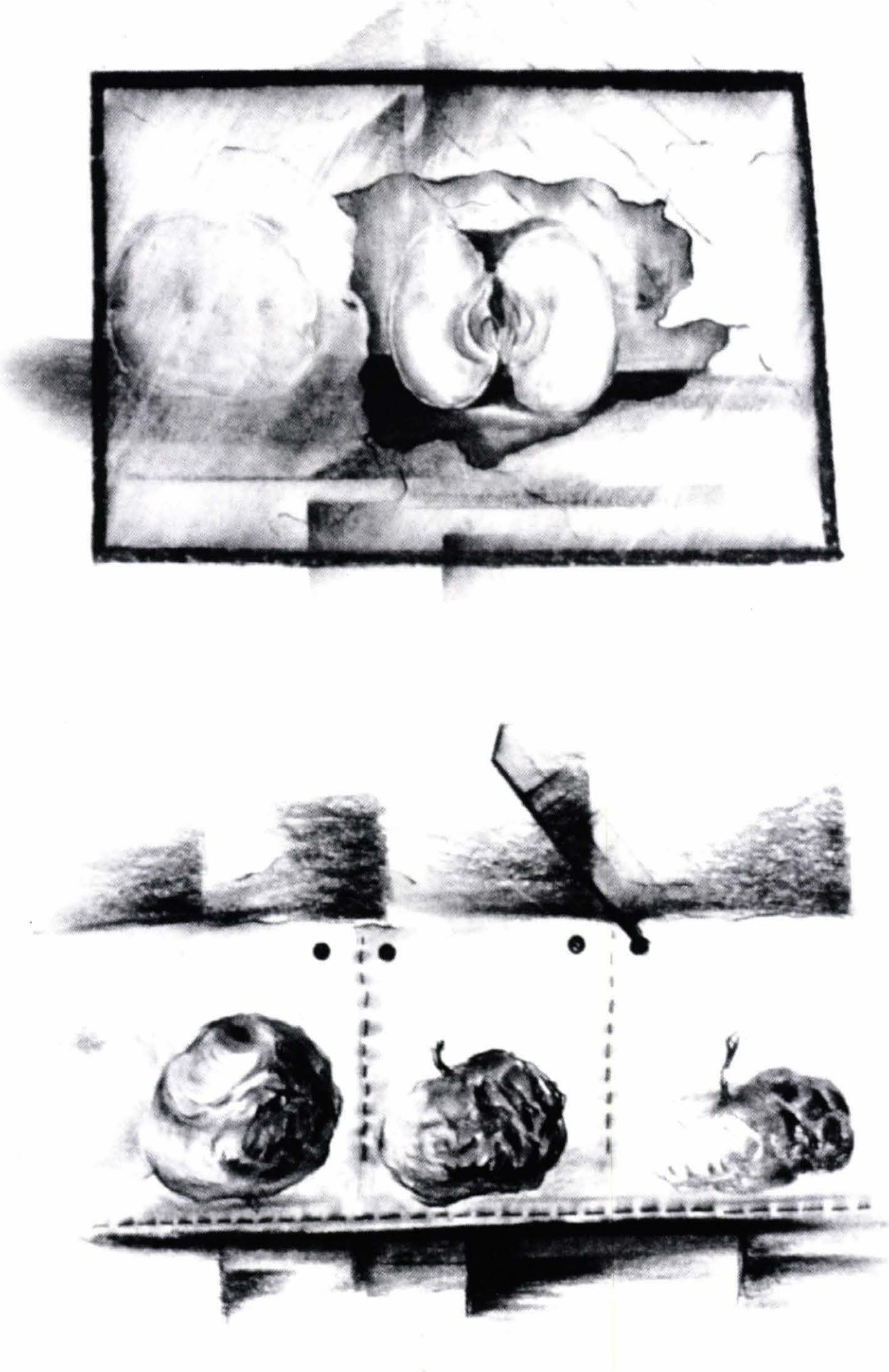
Contraste valorice, dialogul *ton în ton* în relația forme geometrice - fundal



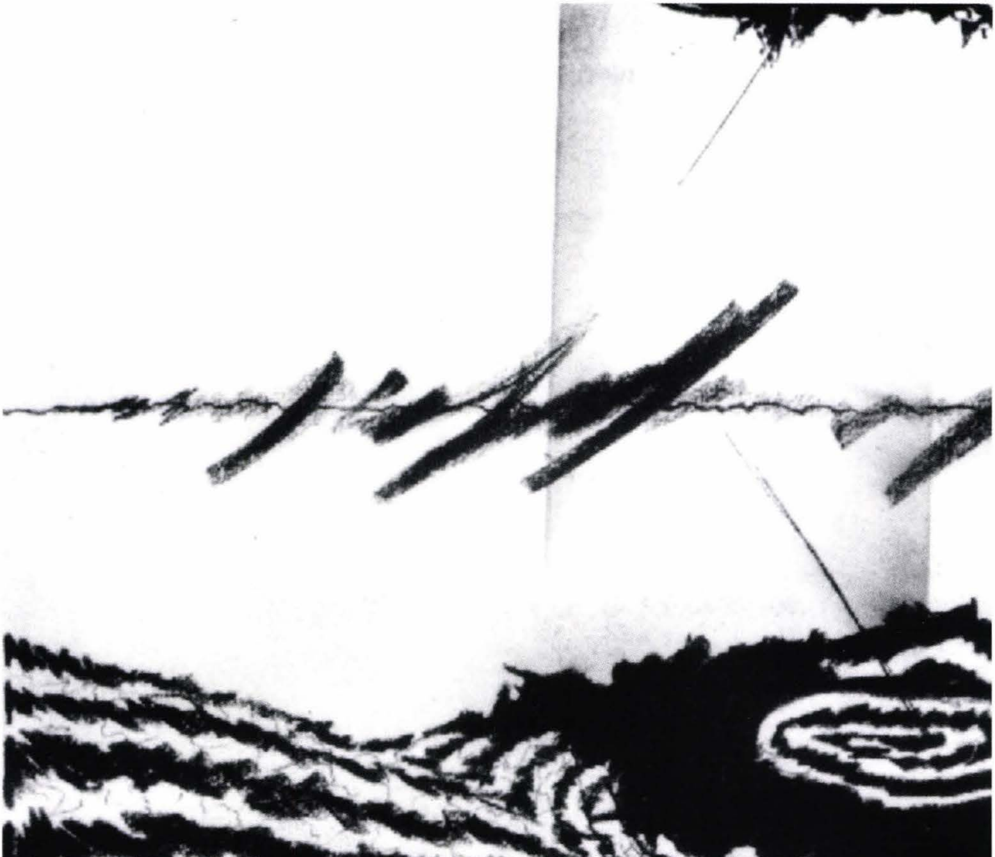




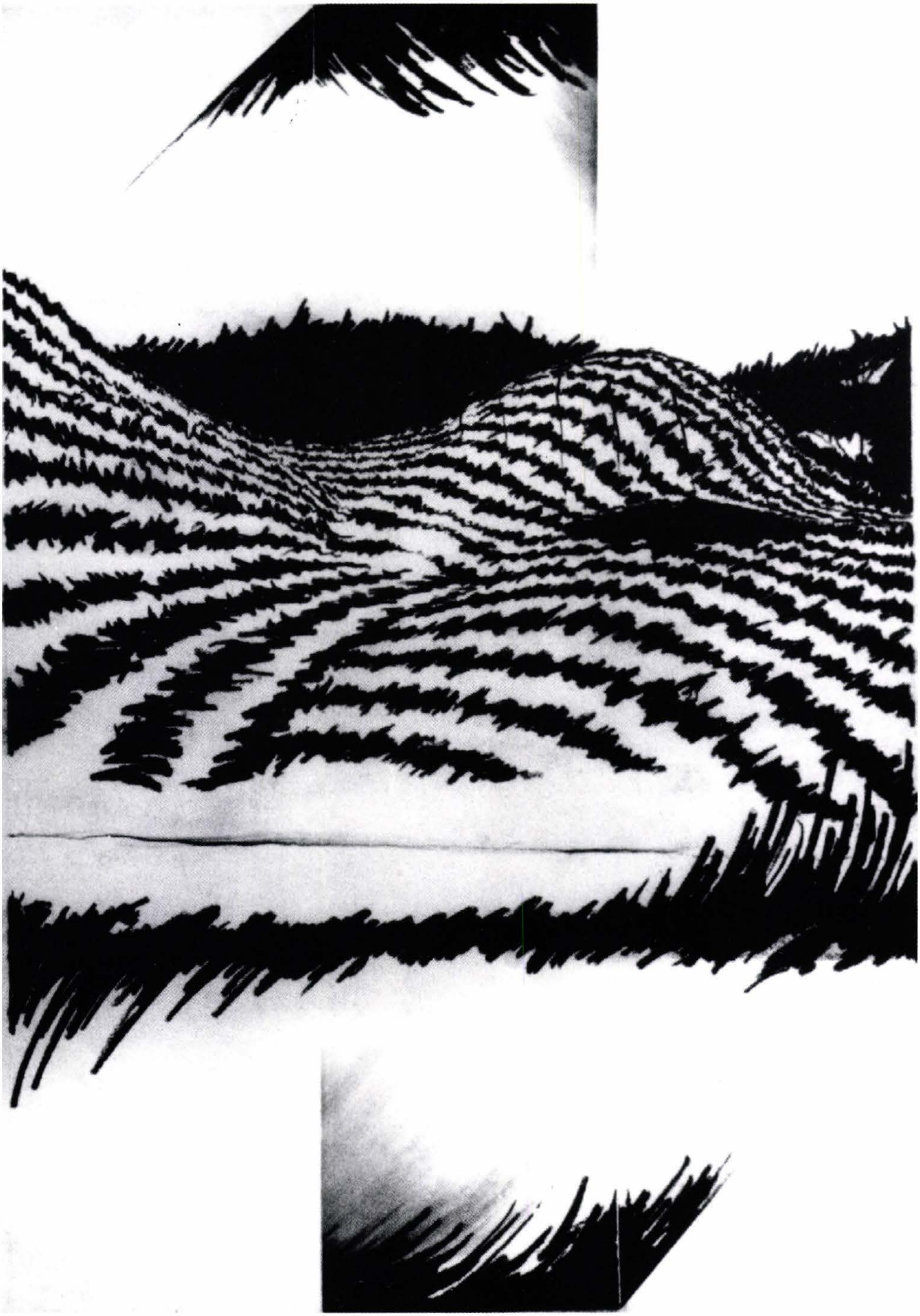
COMPOZIȚIE I, II ° desen ° 22/32 cm ° 1978



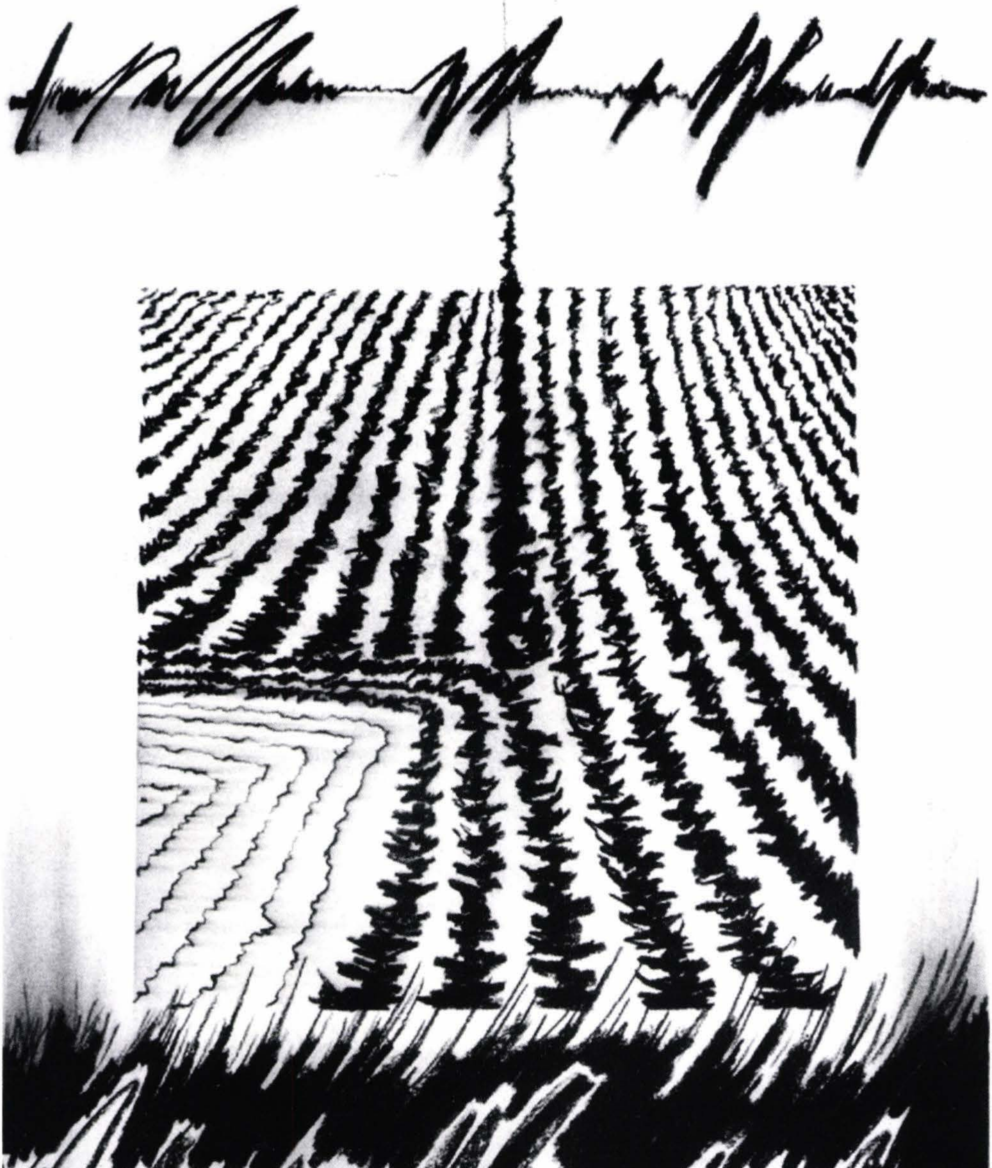
FORME ÎN SPAȚIU I, II ° desen cărbune °22/31 cm ° 1978



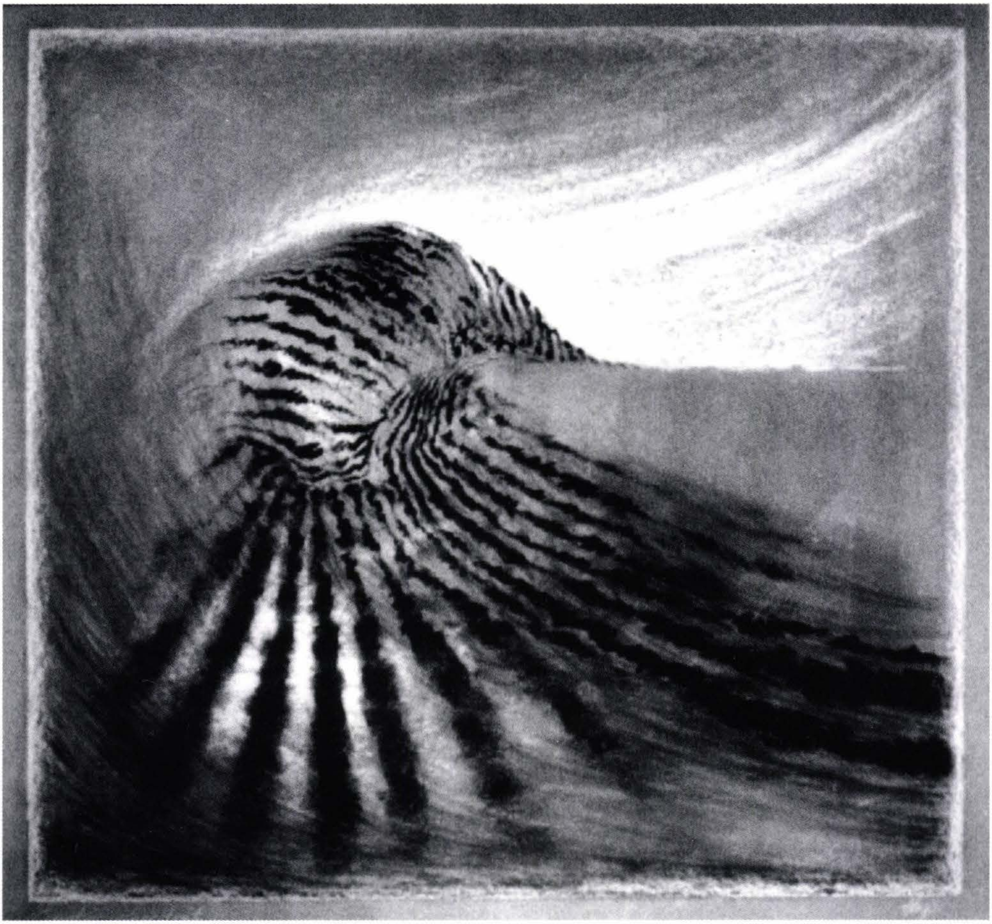
FORME ŞI SPAŢIU I ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986



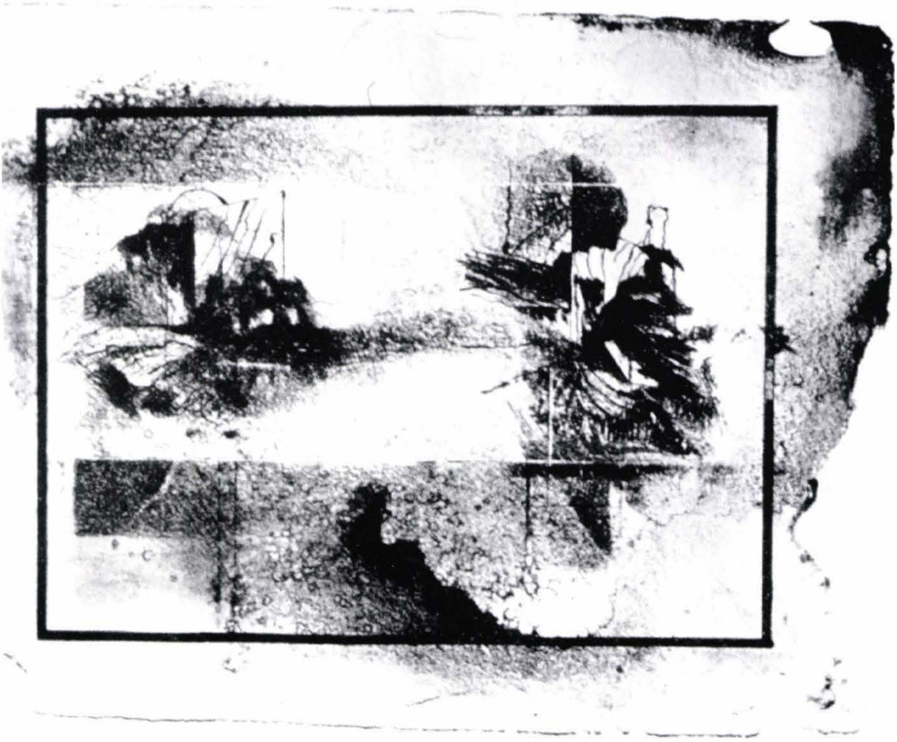
FORME ŞI SPAŢIU II ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986



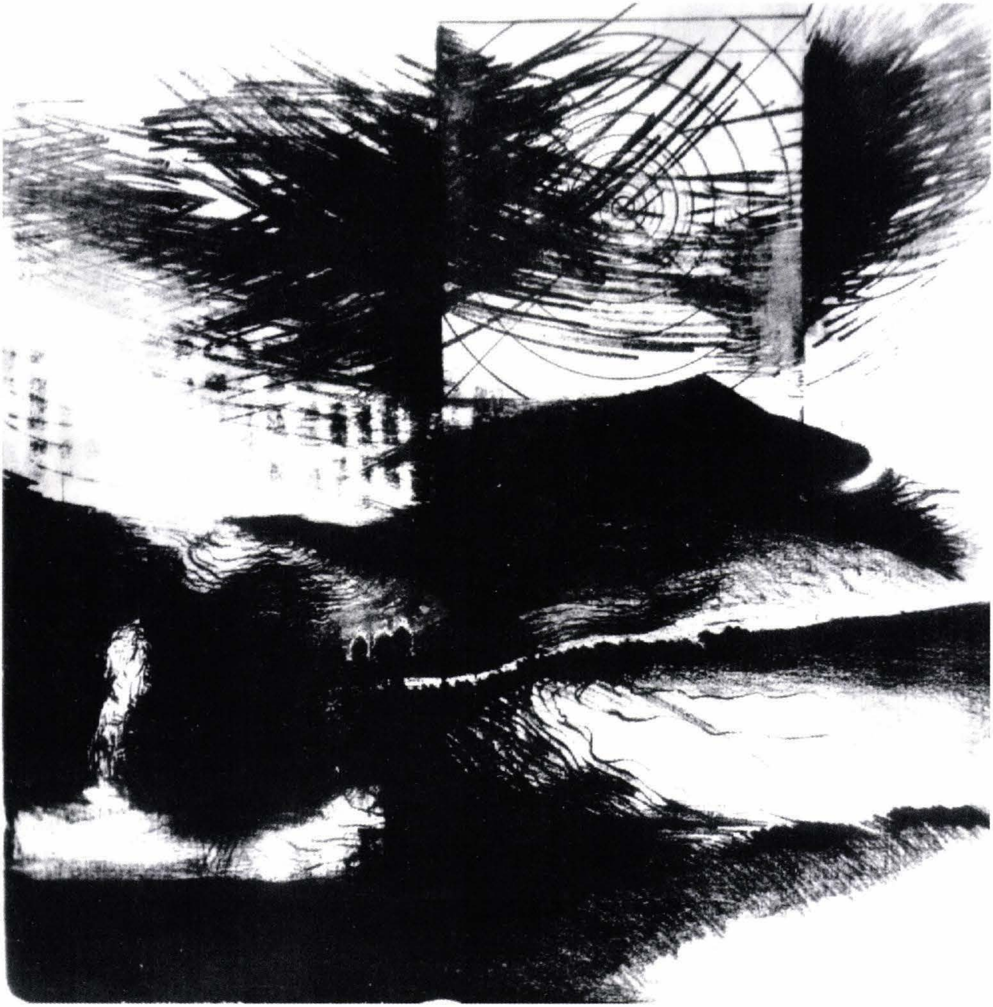
FORME ŞI SPAŢIU III ° desen cărbune ° 80/55 cm ° 1986



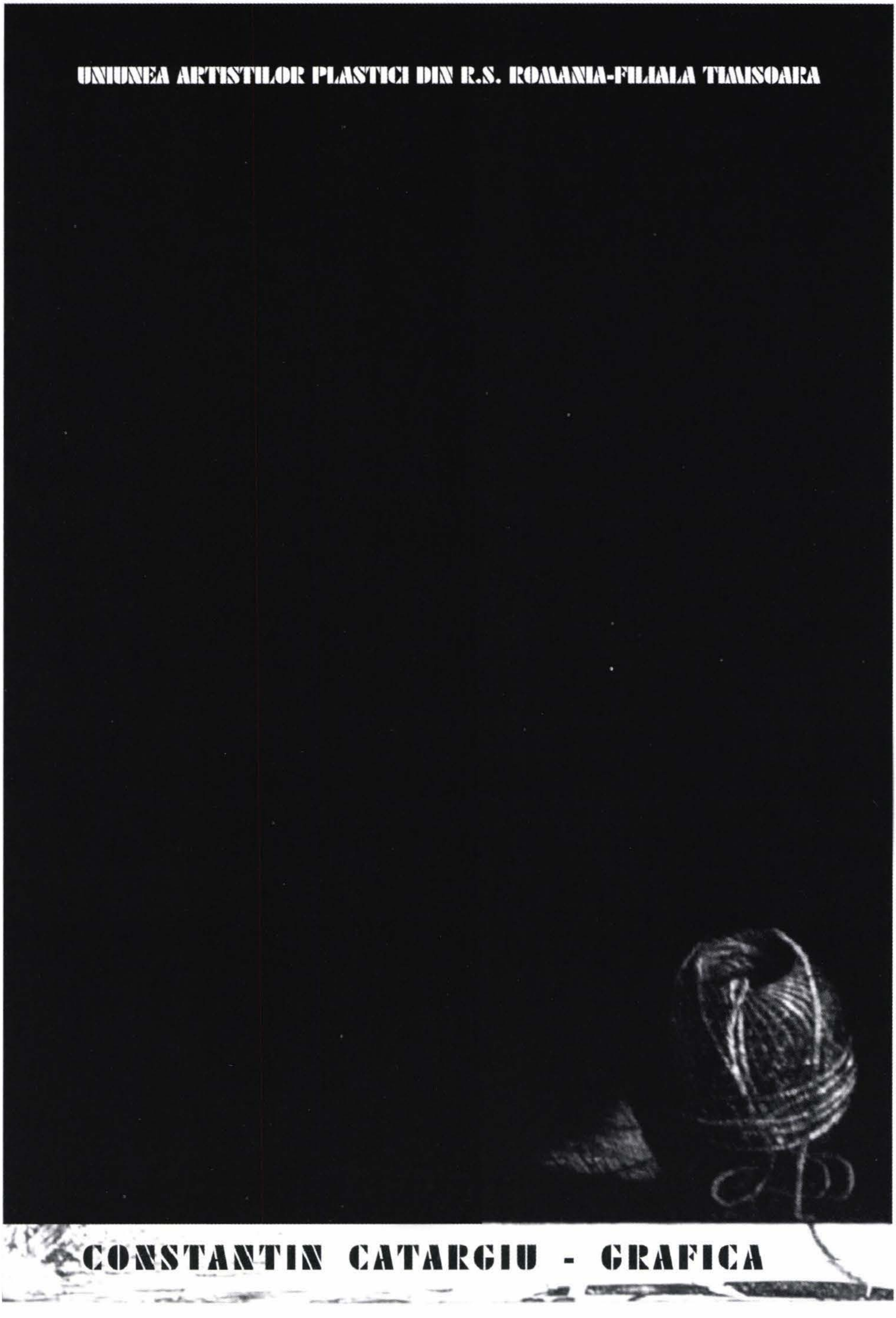
SPAȚIU ANCESTRAL ° desen cărbune ° 50/50 cm ° 1987



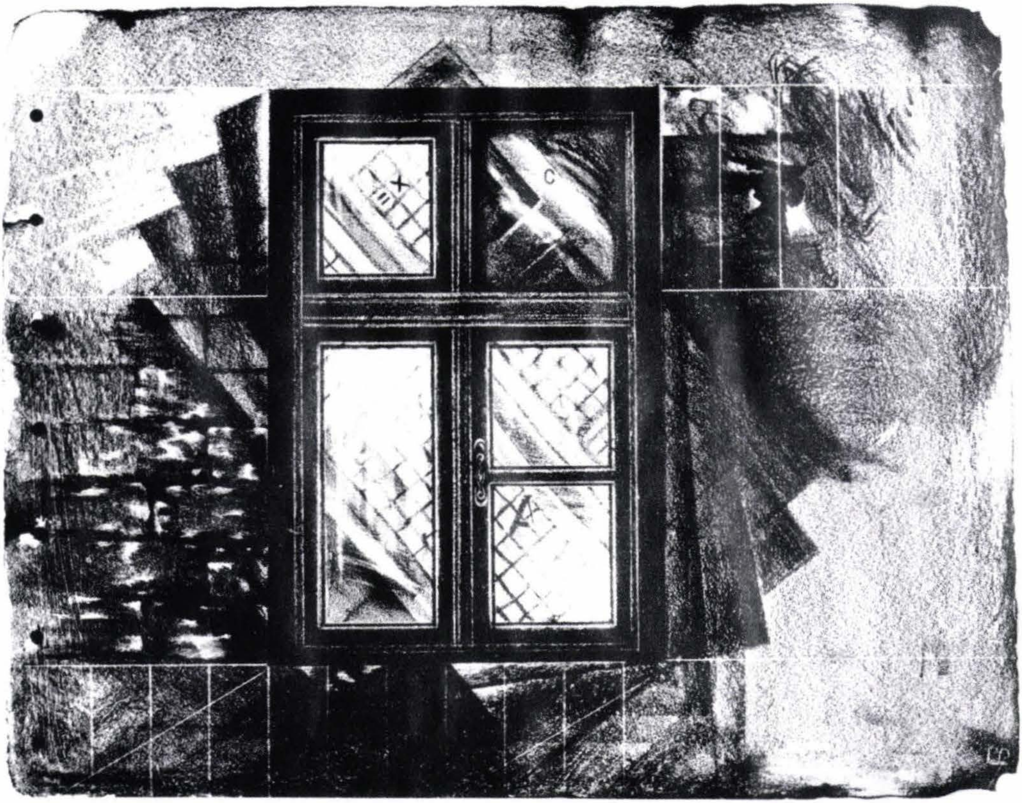
„TOBELE FRAGEDE” ° litografie ° 30/40 cm °1978



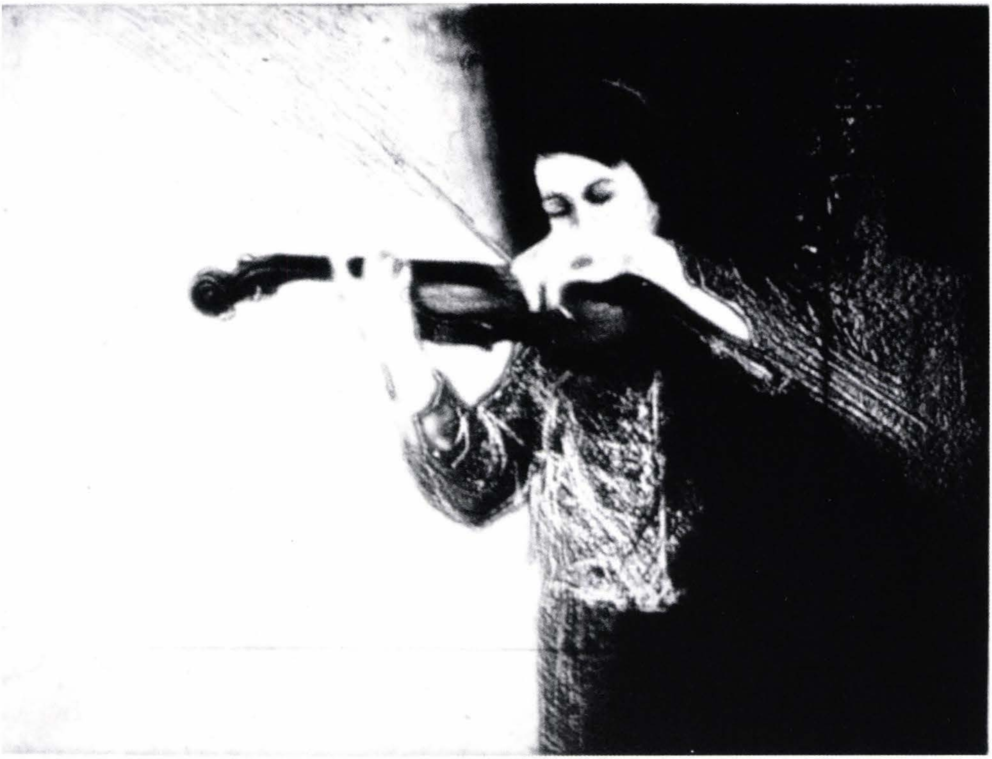
AMINTIREA LOCULUI (Lechința) ° litografie ° 40/40 cm°1978


UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI DIN R.S. ROMANIA-FILIALA TIMISOARA
CONSTANTIN CATARGIU - GRAFICA

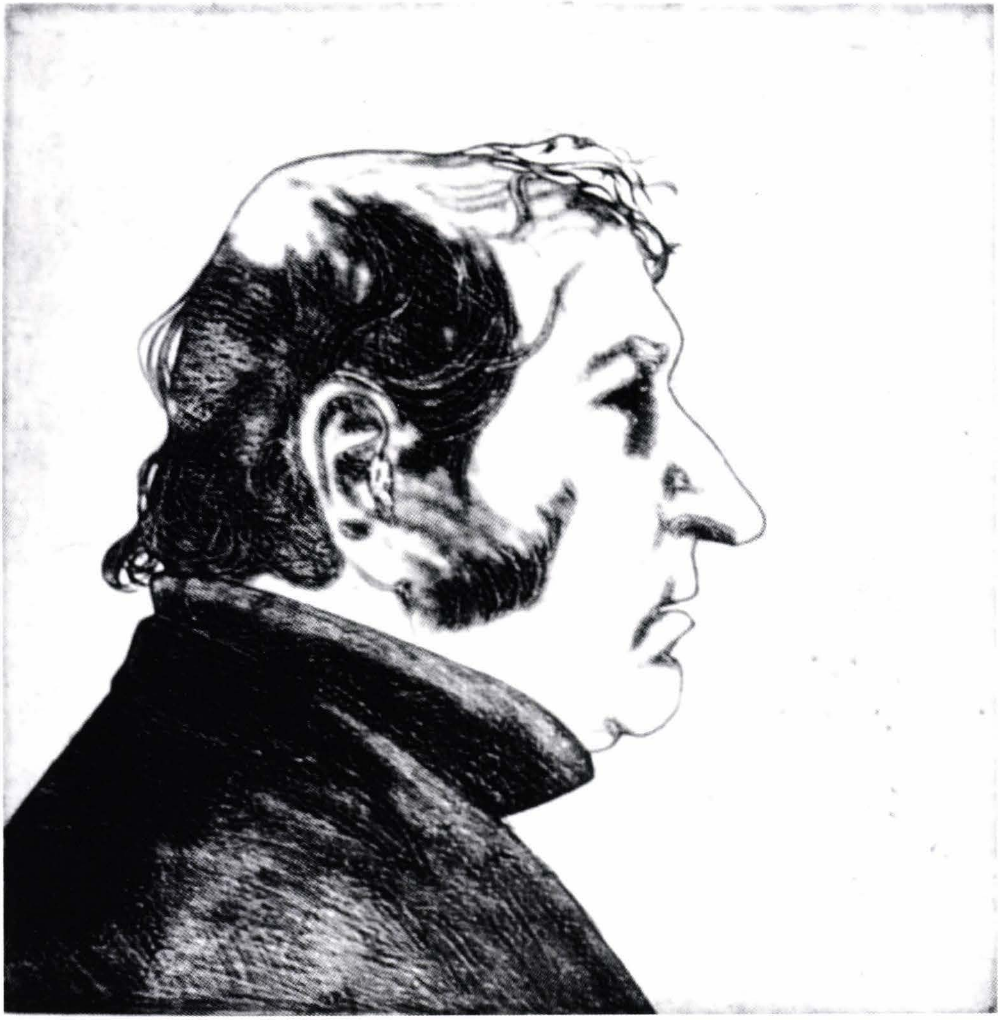
AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° tipar ofset ° 60/80 cm ° 1983



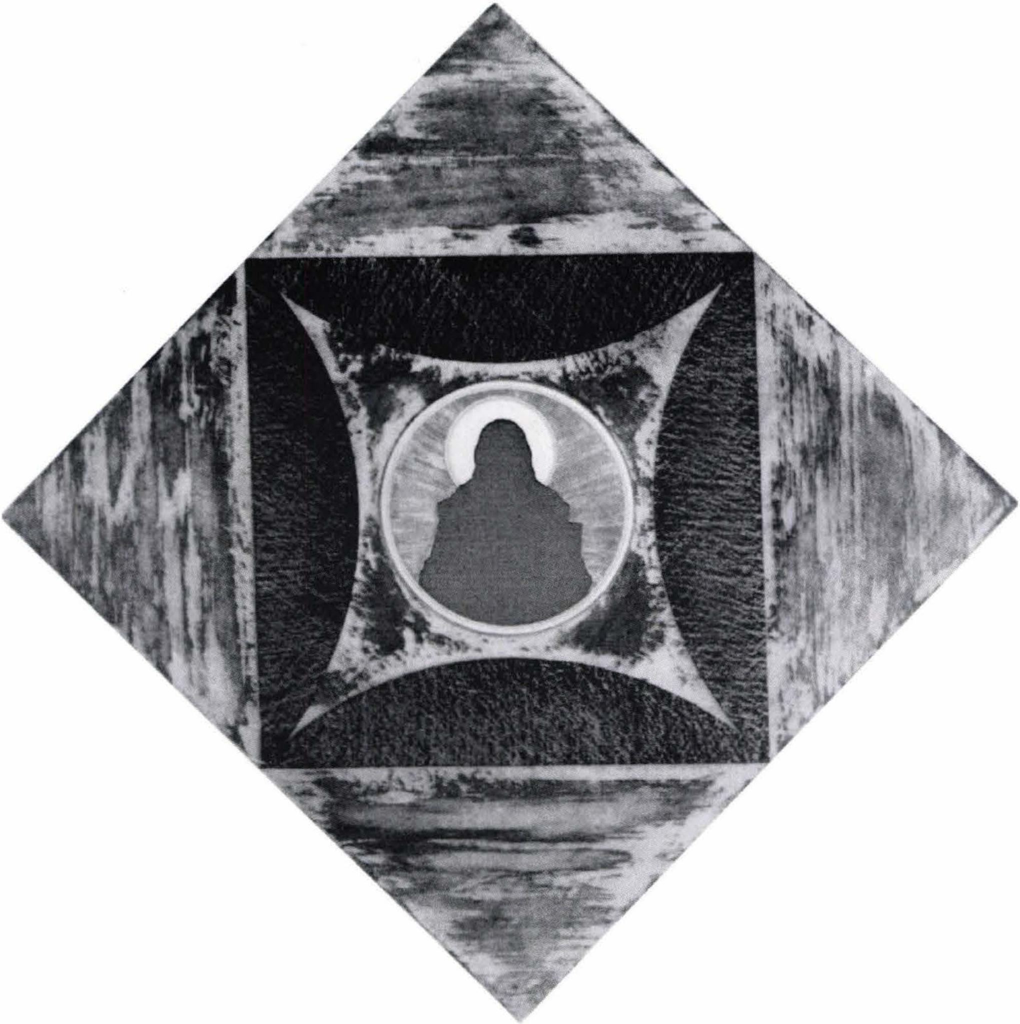
REFLEXE I ° litografie ° 40/50 cm ° 1982



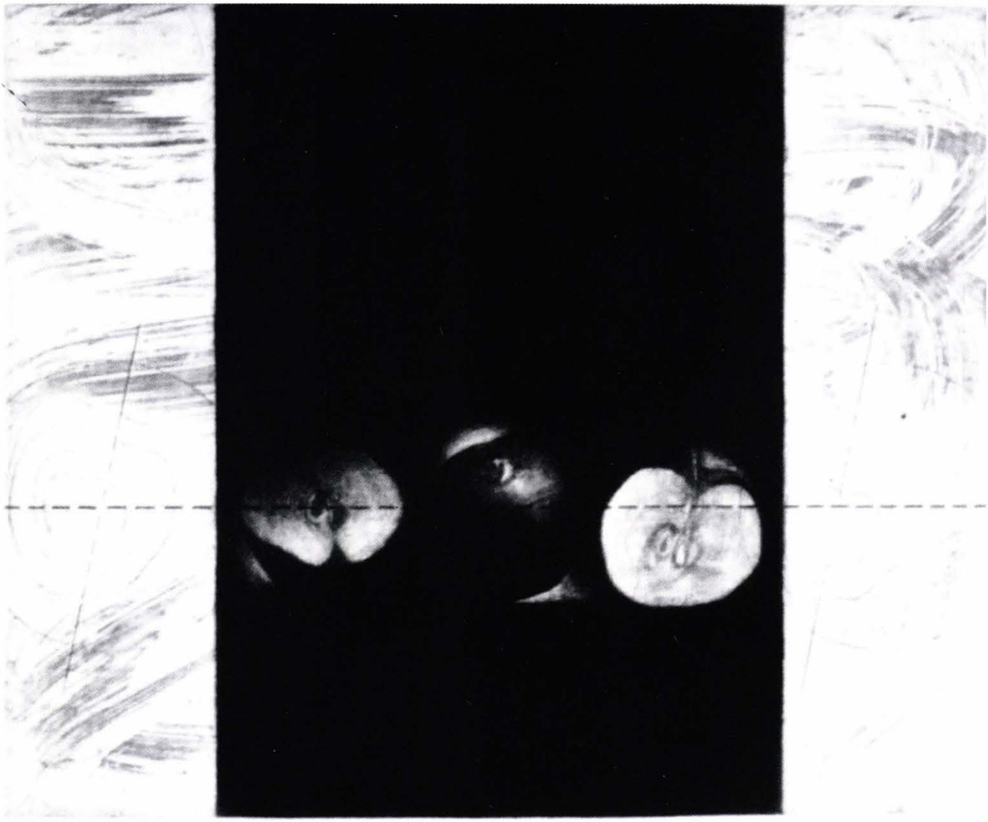
VIRTUOSUL ° aquatinta ° 25/31 cm ° 1980



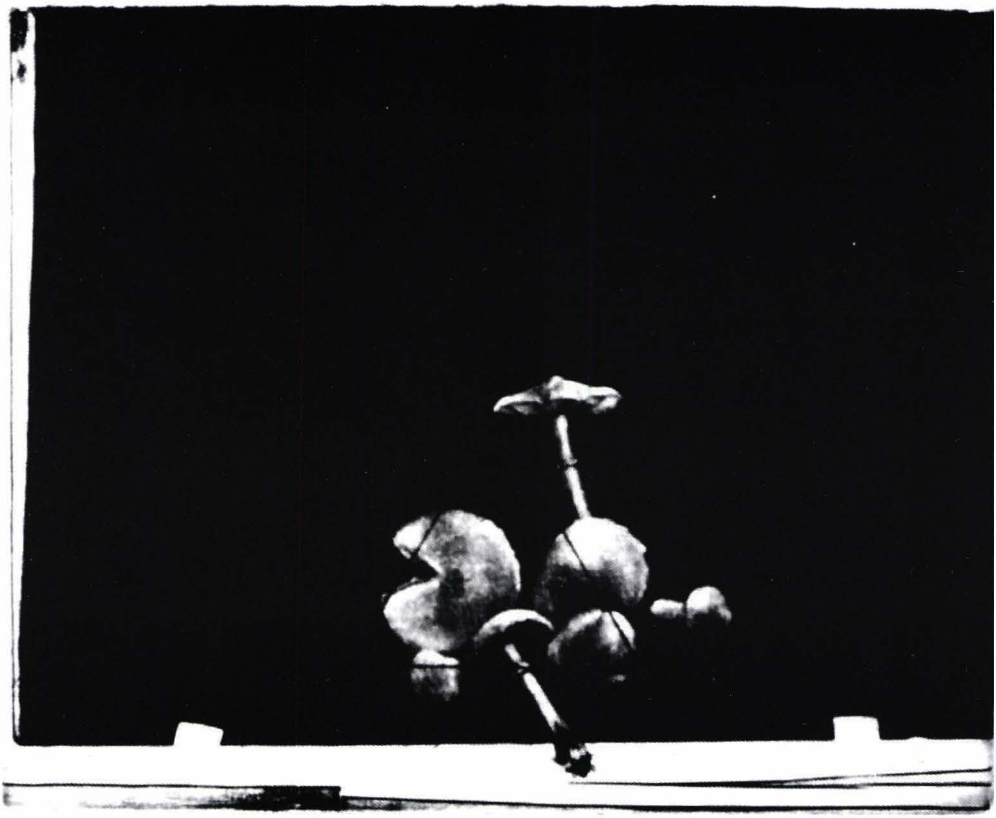
PORTRET DE ARTIST ° aquatinta ° 30/30 cm ° 1982



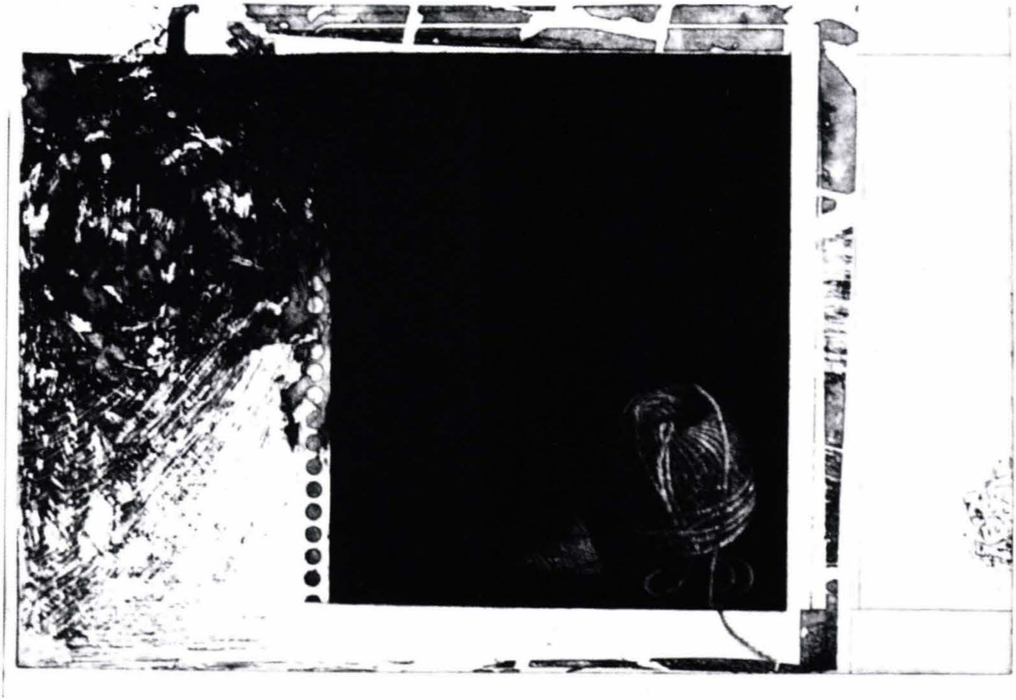
SIMBOL ° aquatinta color ° 32/32 cm ° 1991



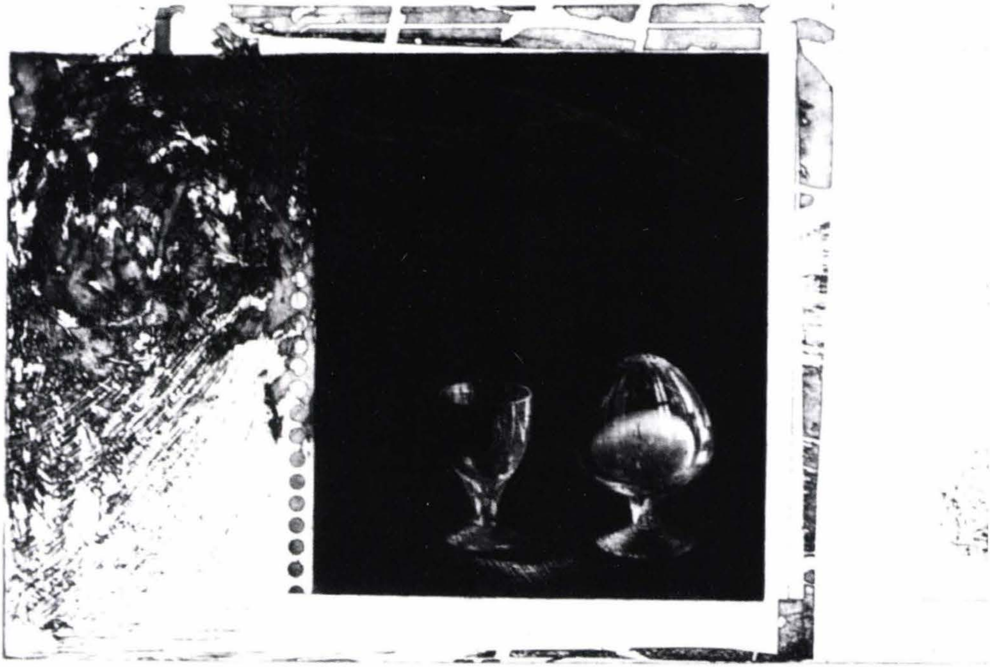
PREZENȚE ÎN SPAȚIU ° aquatinta-mezzotinta ° 29/34 cm ° 1977



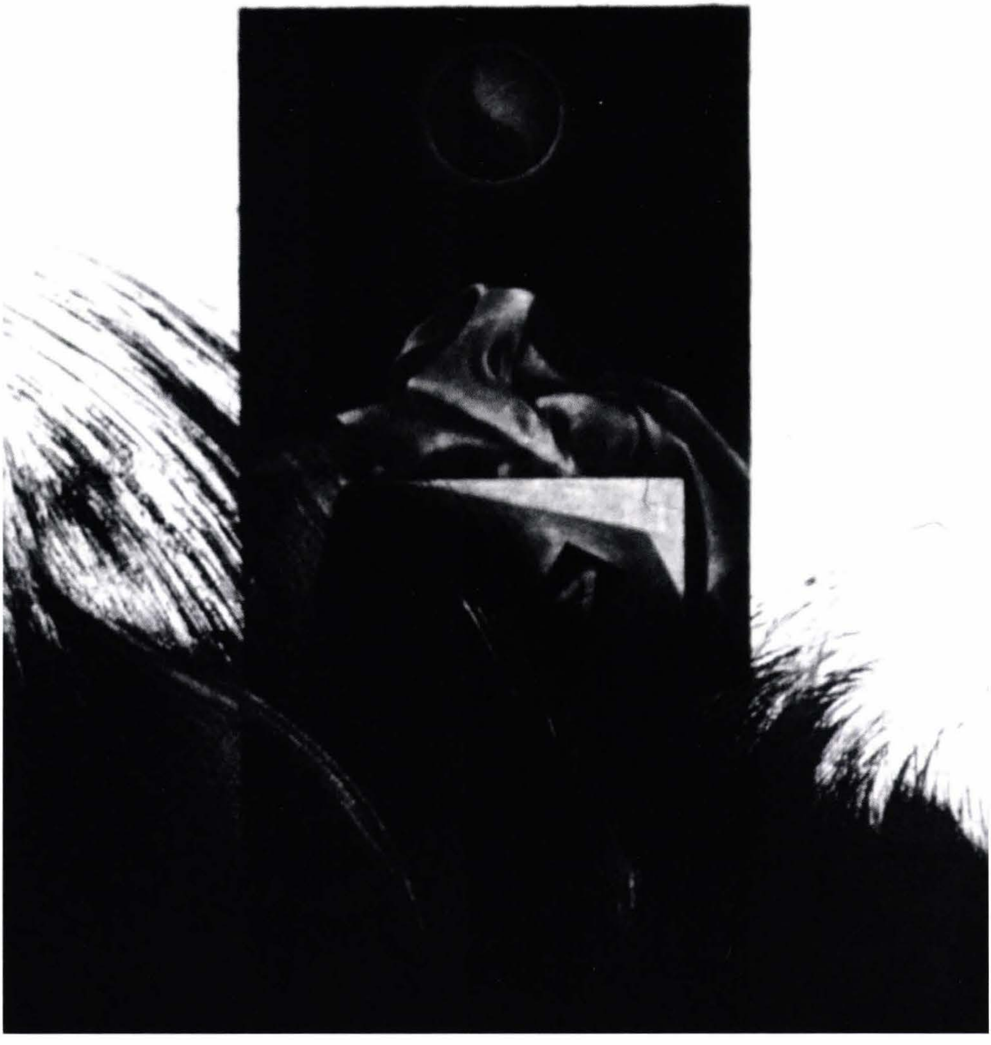
RINGUL ° aquatinta-mezzotinta ° 35/28 cm ° 1982



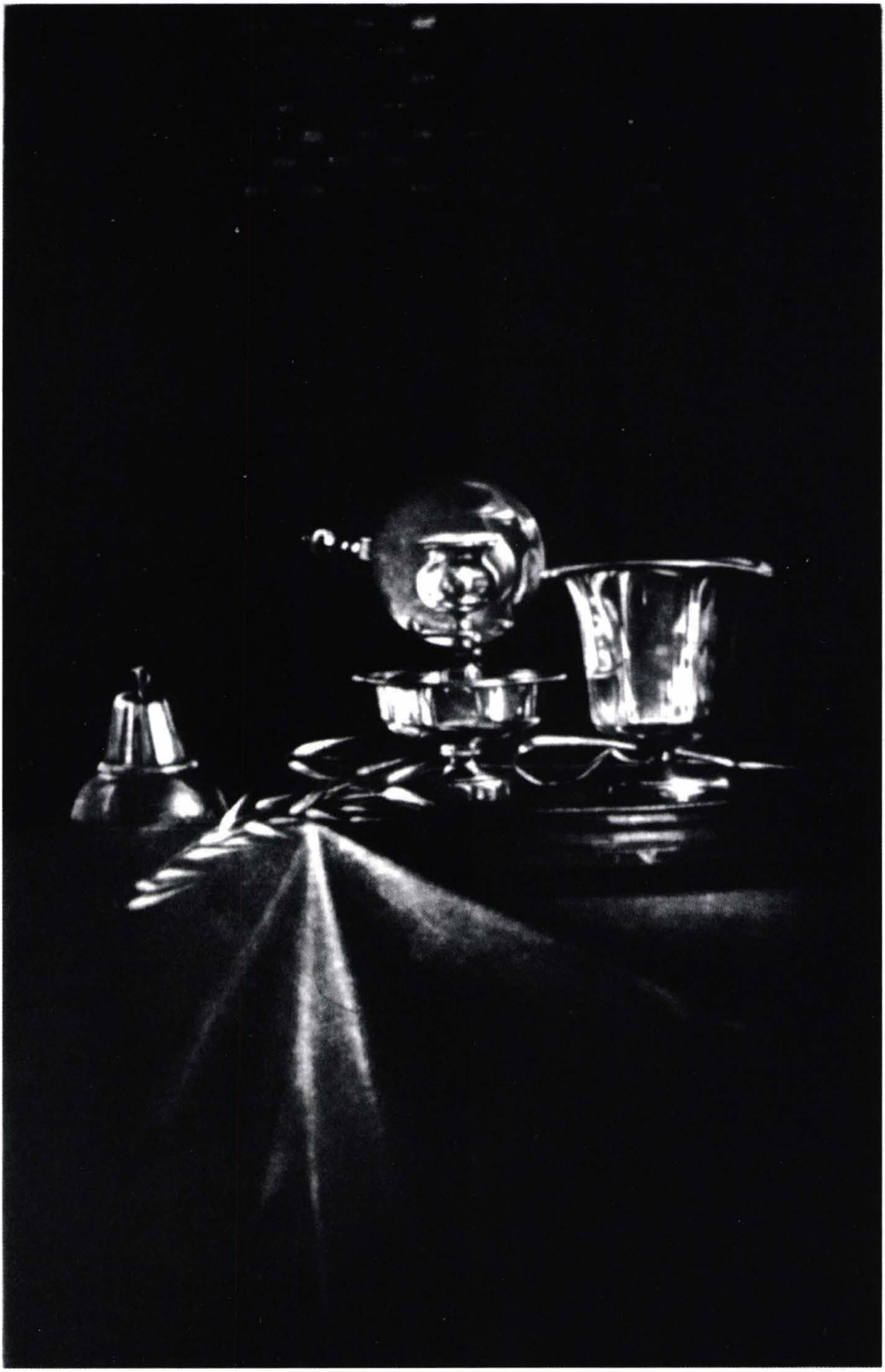
METAMORFOZĂ ° aquatinta-mezzotinta ° 40/60 cm ° 1982



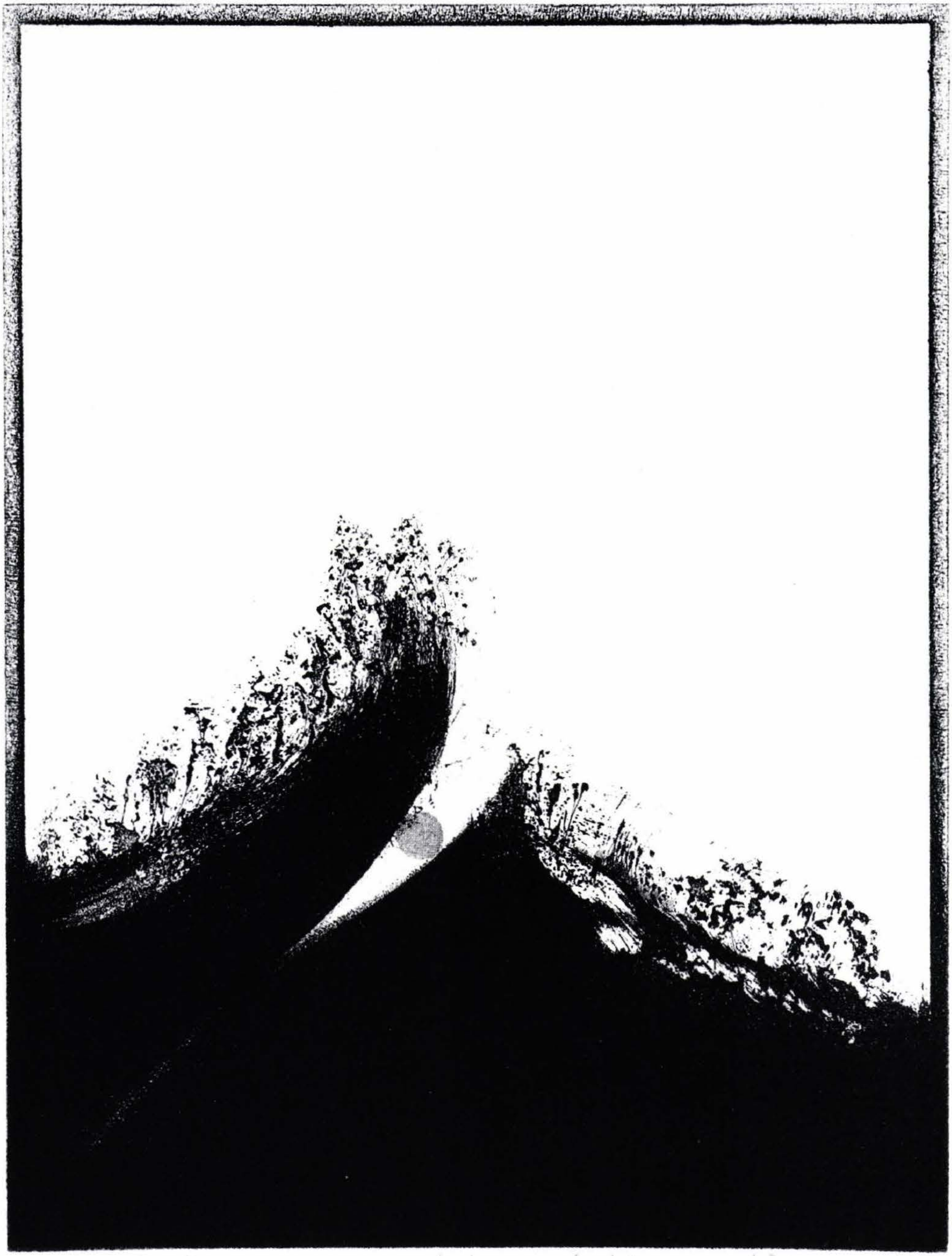
INCUBAȚIE ° aquatinta-mezzotinta ° 40/60 cm ° 1982



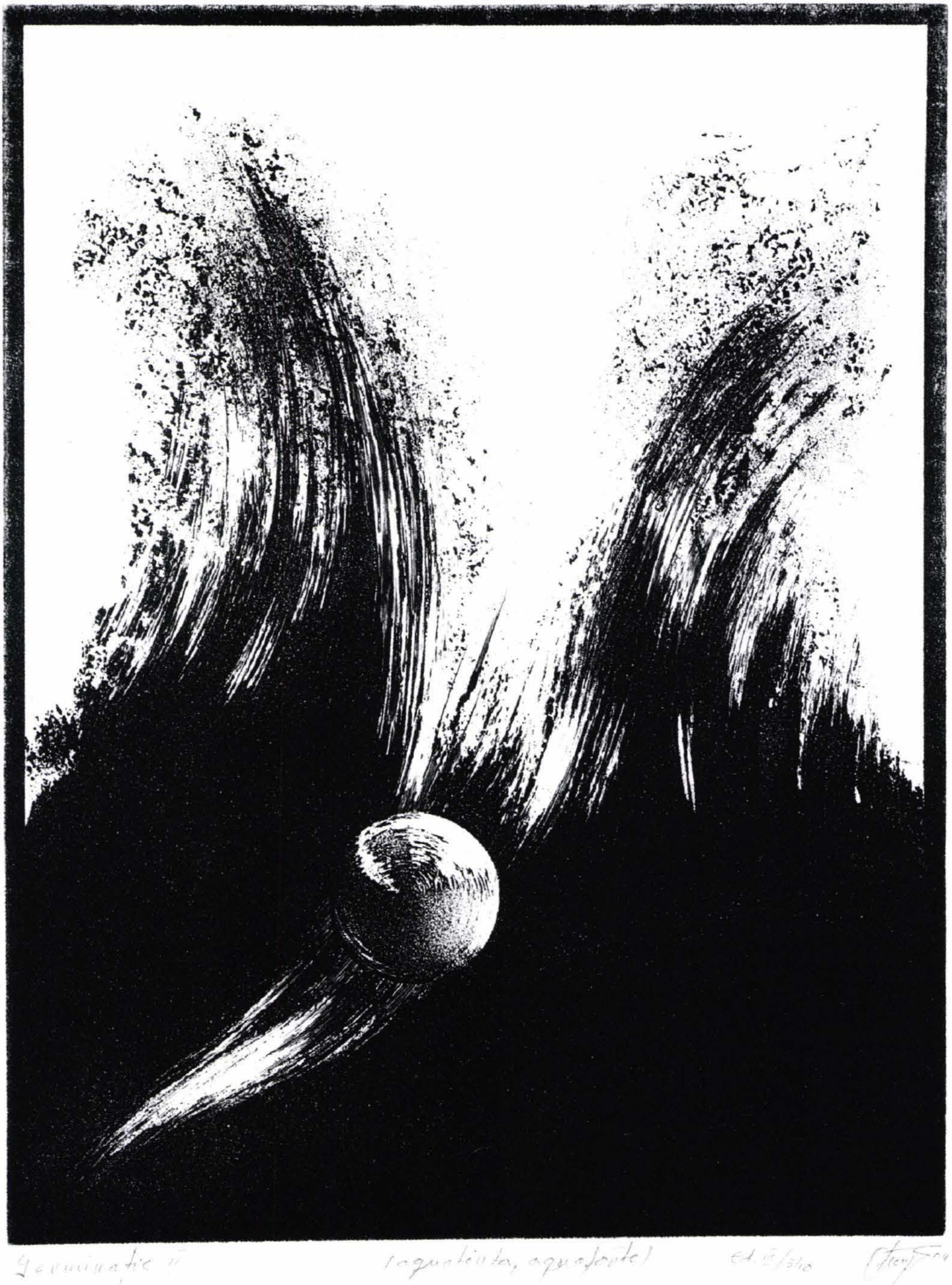
NATURĂ MOARTĂ ° aquatinta-mezzotinta ° 30/40 cm ° 1982



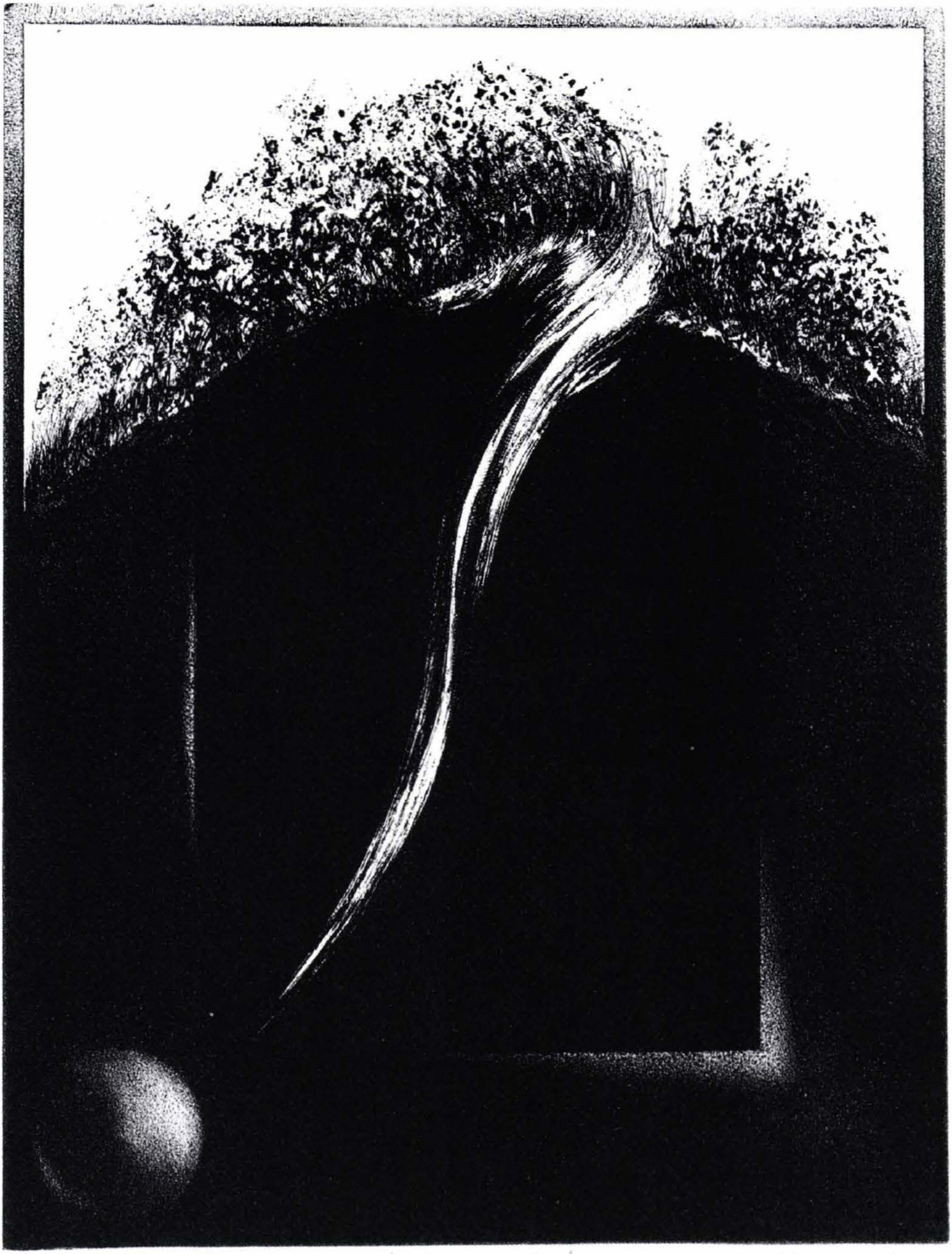
REFLEXE ° mezzotinta ° 49/32 cm ° 1983


Germinație I
(aquatinta, aquaforte)

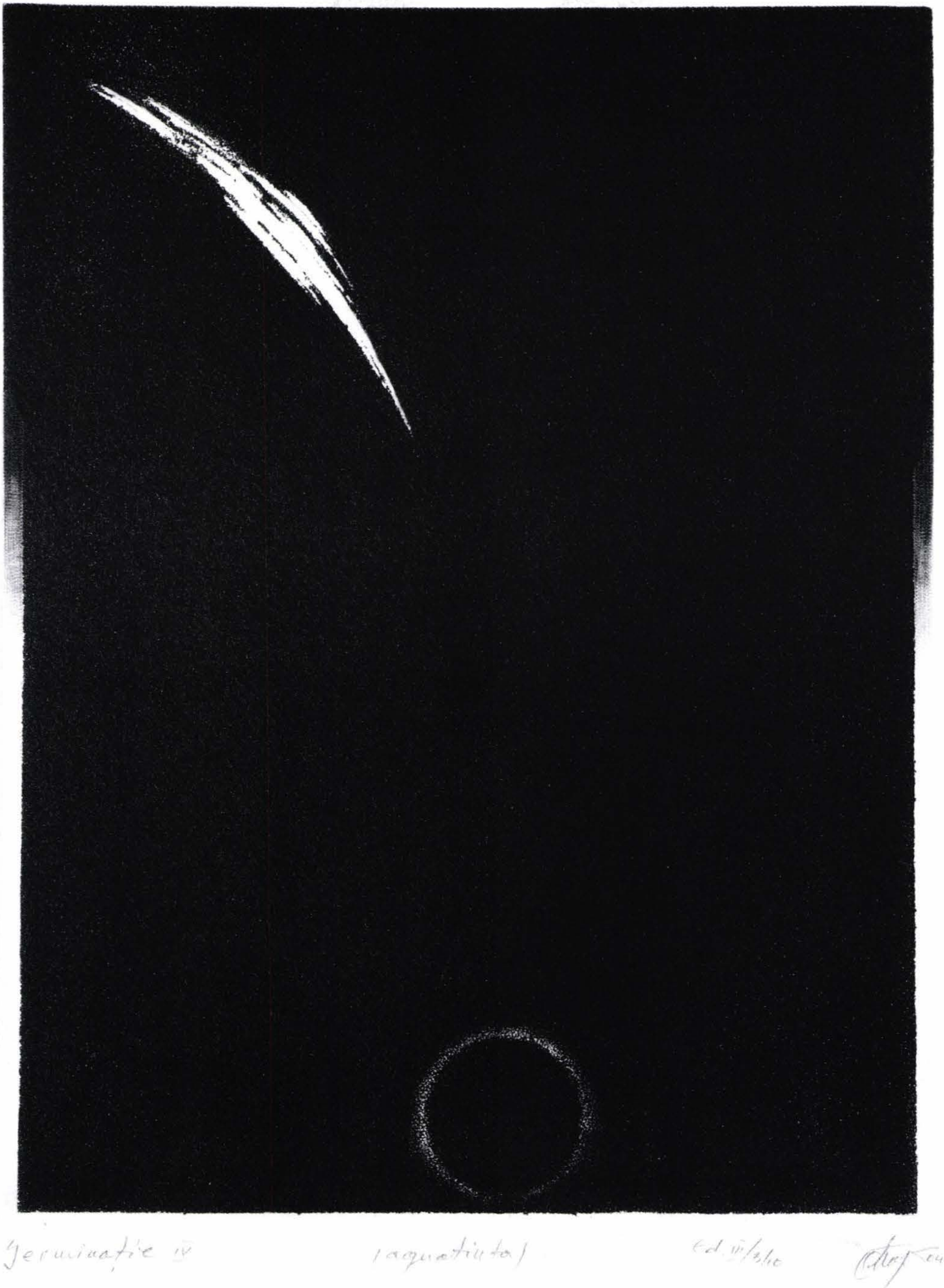
GERMINAȚIE I ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinație II
(aquatinta, aquaforte)
ed. II/310

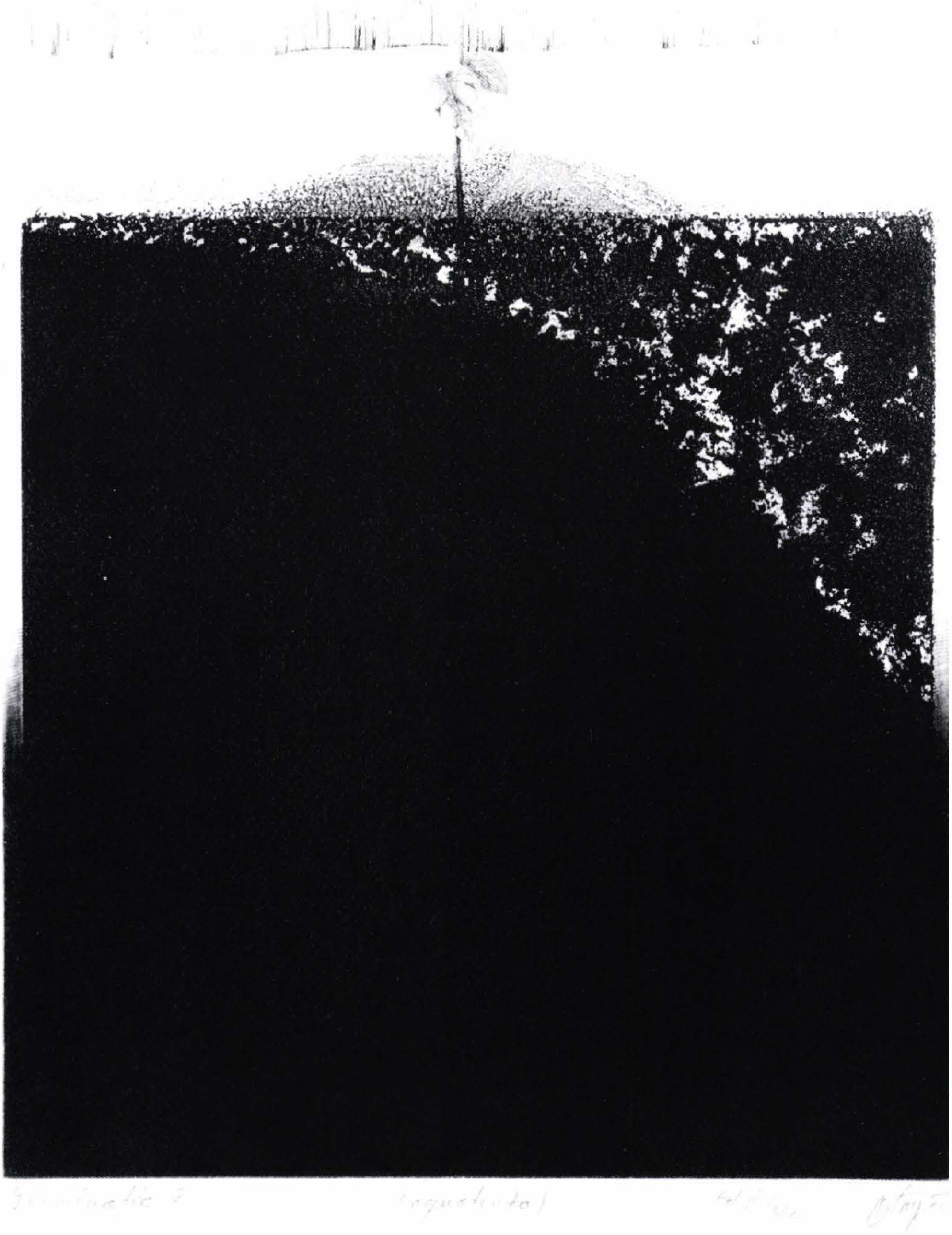
GERMINAȚIE II ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinaţie 3
(aquatinta, aquaforte)

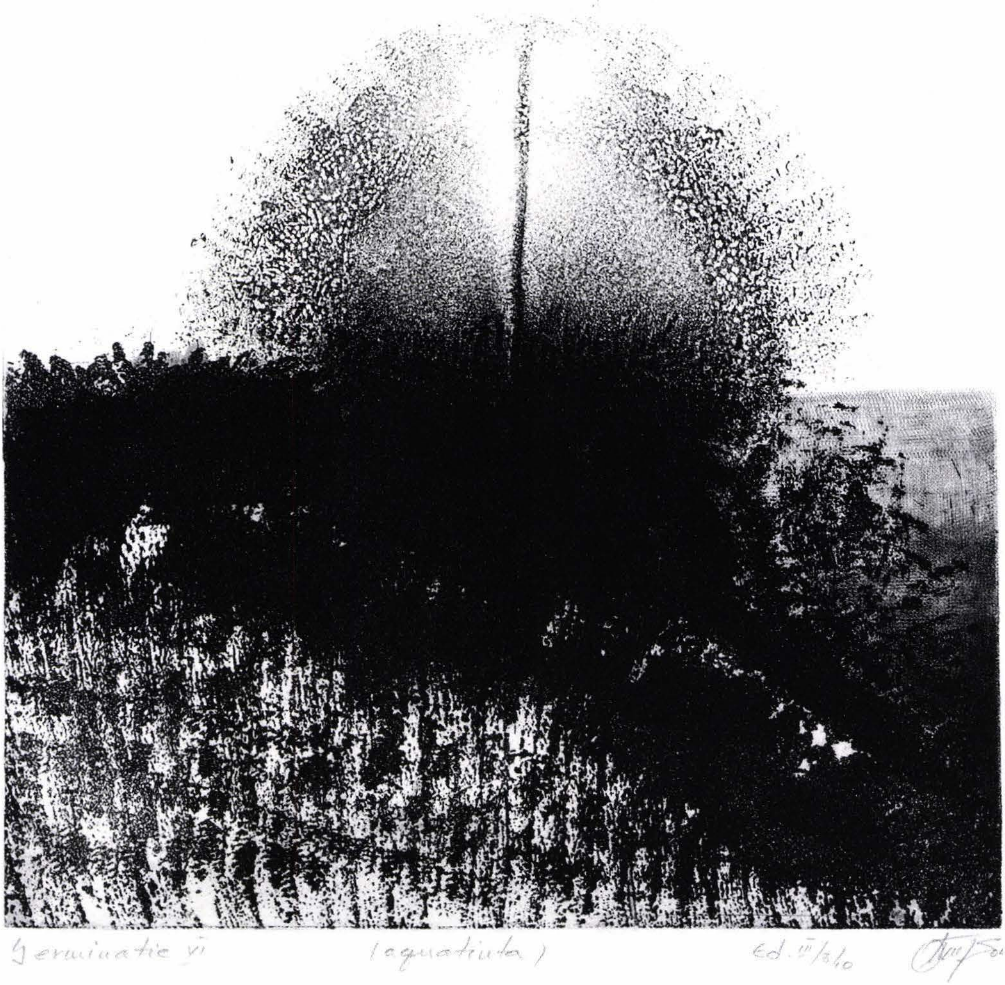
GERMINAŢIE III ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinație IV
(aquatinta)
Ed. VI/3/40

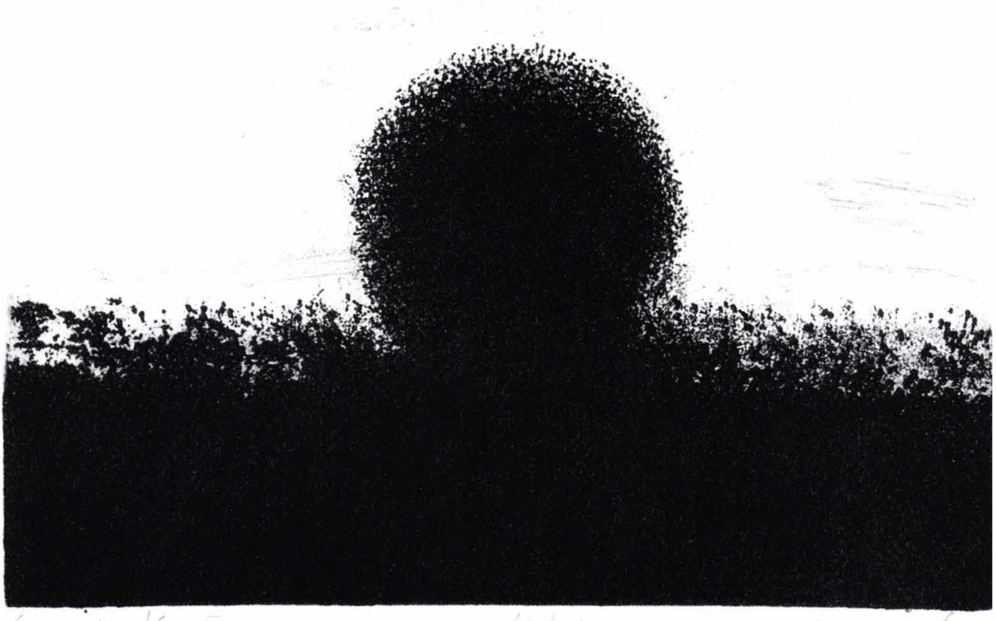
GERMINAȚIE IV ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinatie V
aquatinta I

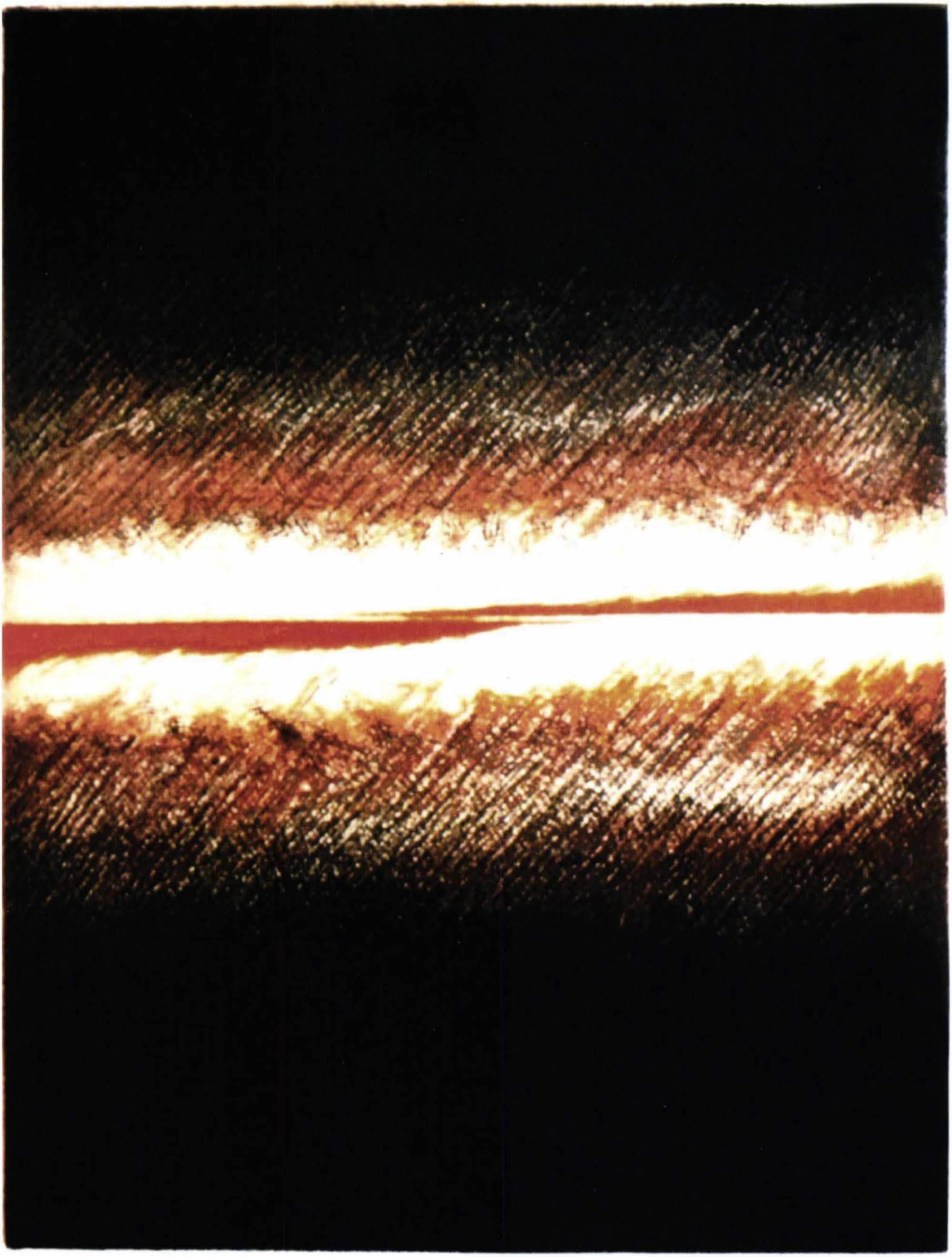
GERMINAȚIE V ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinatie VI
(aquatinta)
Ed. III/3/10

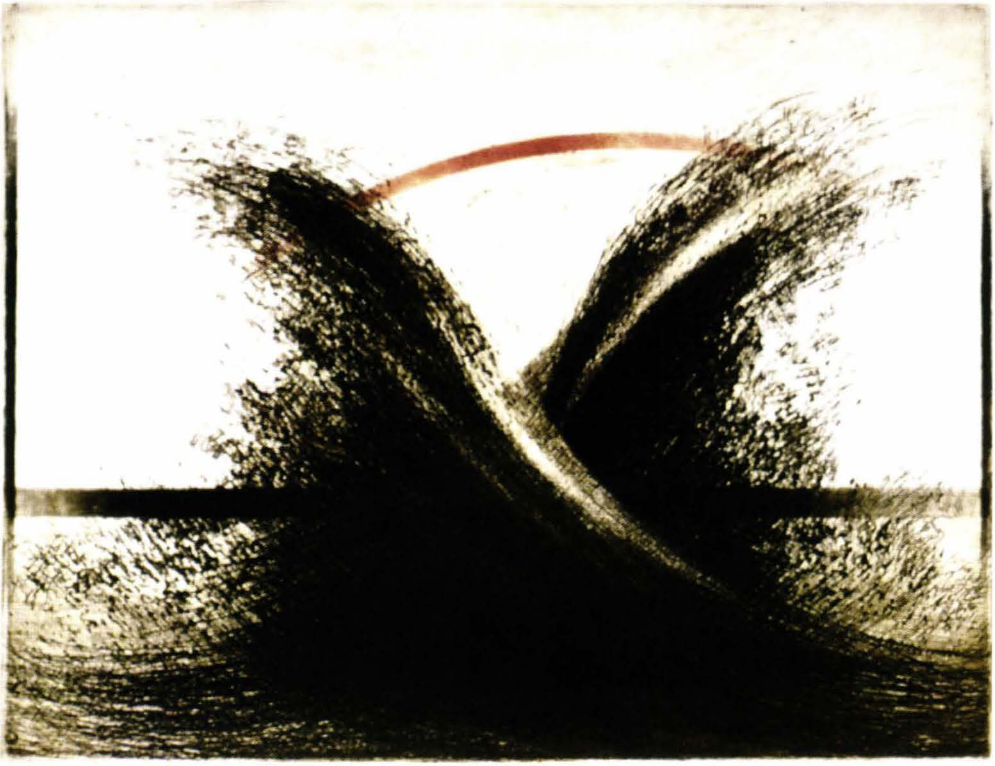
GERMINAȚIE VI ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983


Germinație VII
(aquatinta)

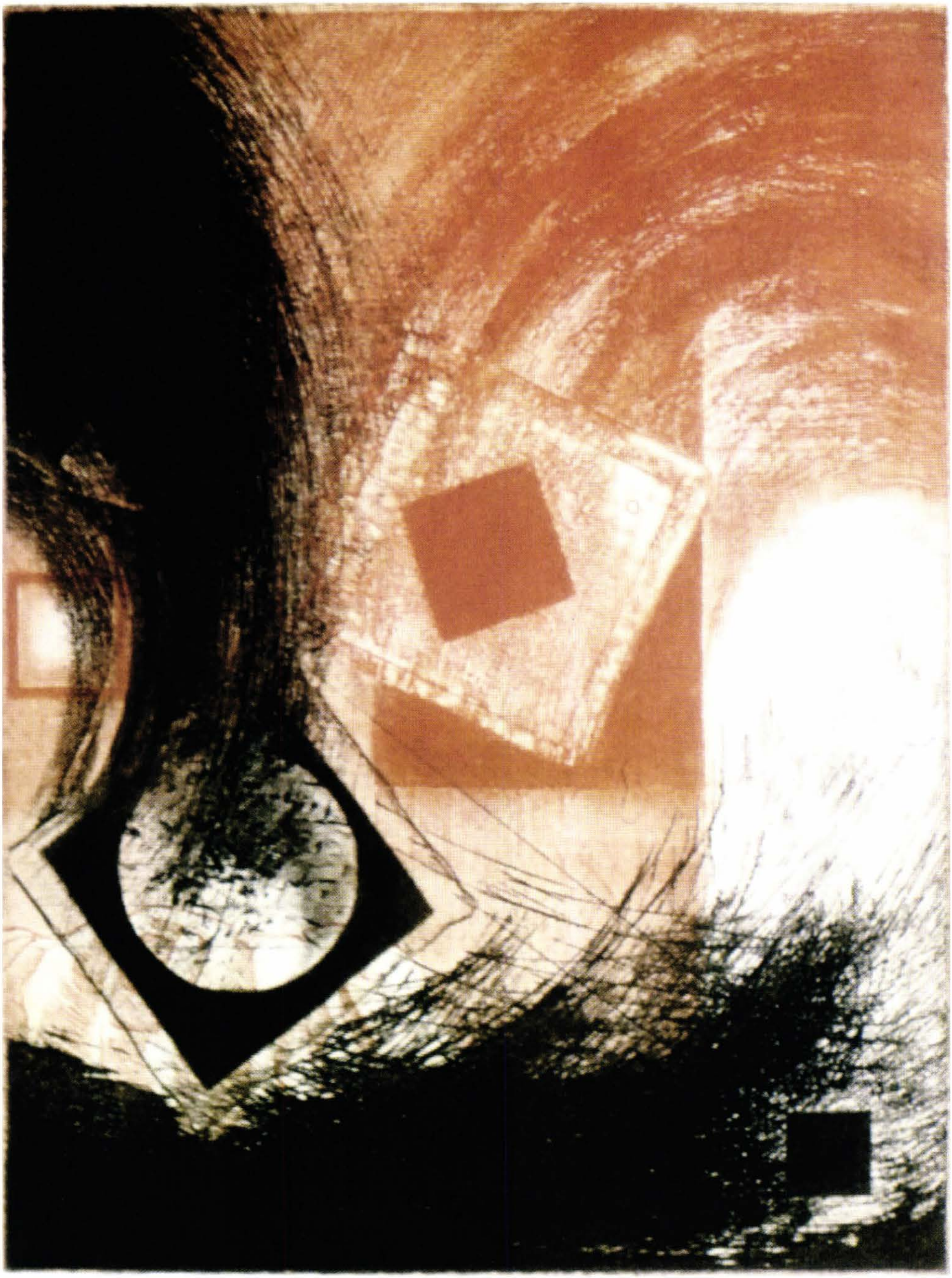
GERMINAȚIE VII ° aquatinta-aquaforte ° 32/34 cm ° 1983



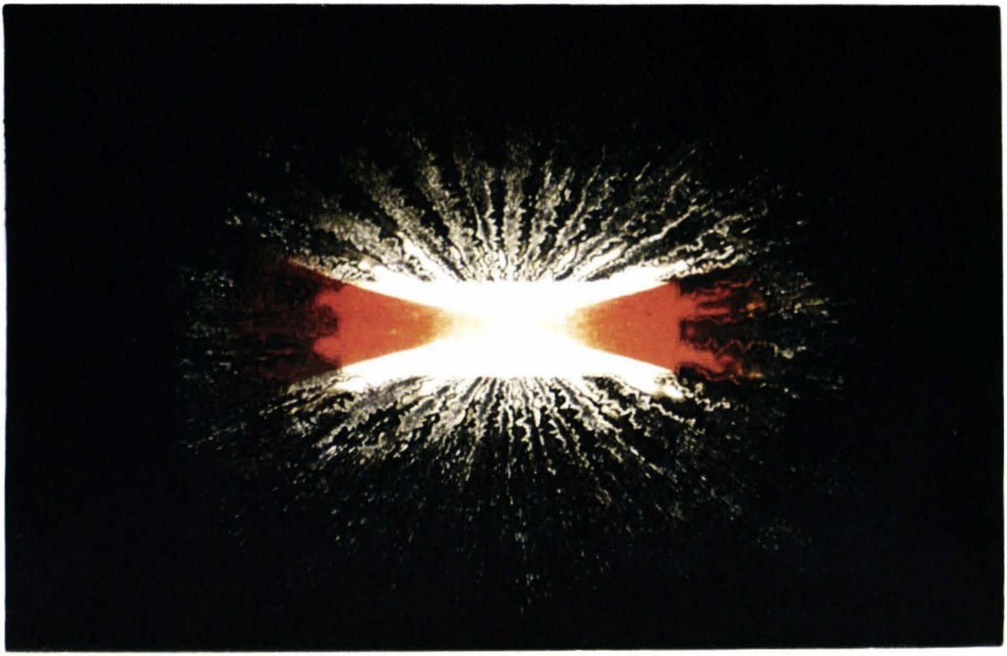
CREPUSCUL I °aquatinta-aquaforte color ° 33/25 cm ° 1985



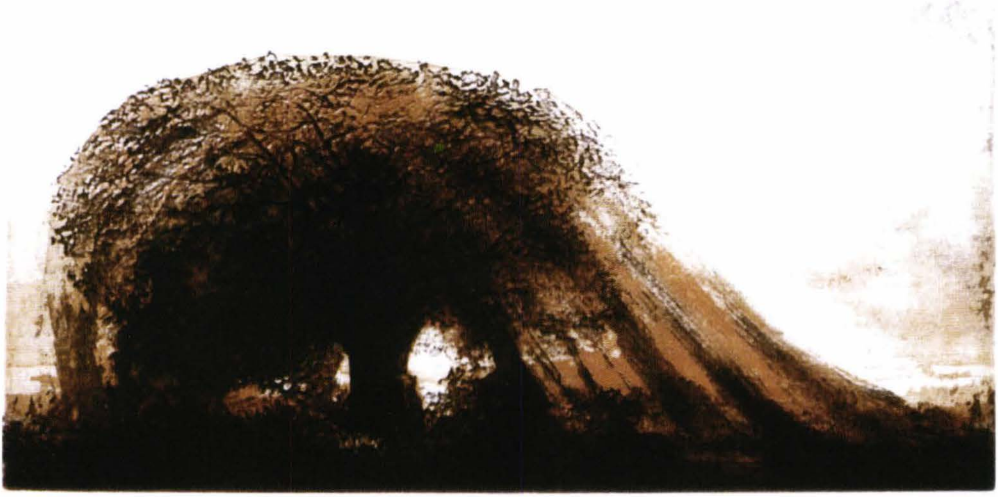
CREPUSCUL II °aquatinta-aquaforte color ° 25/33 cm ° 1985



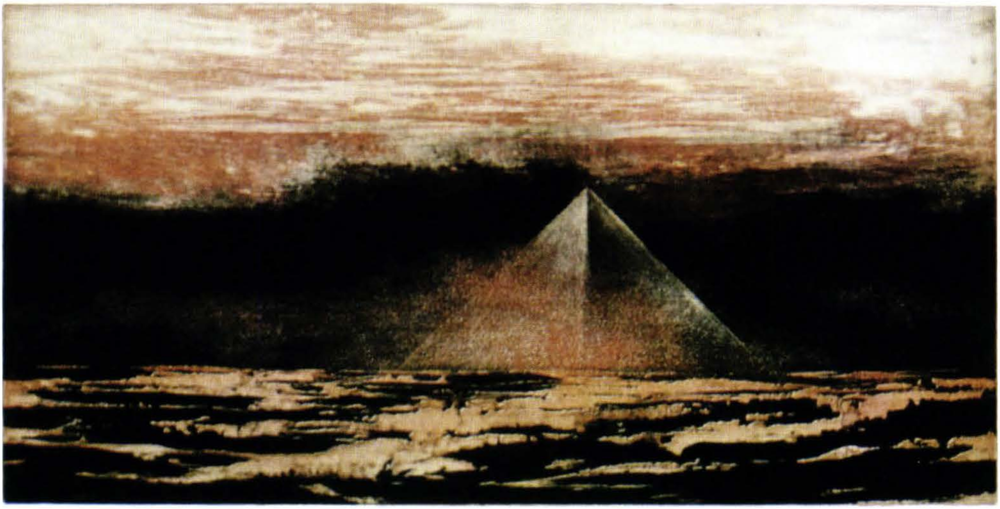
CREPUSCUL III °aquatinta-aquaforte color ° 33/25 cm ° 1985



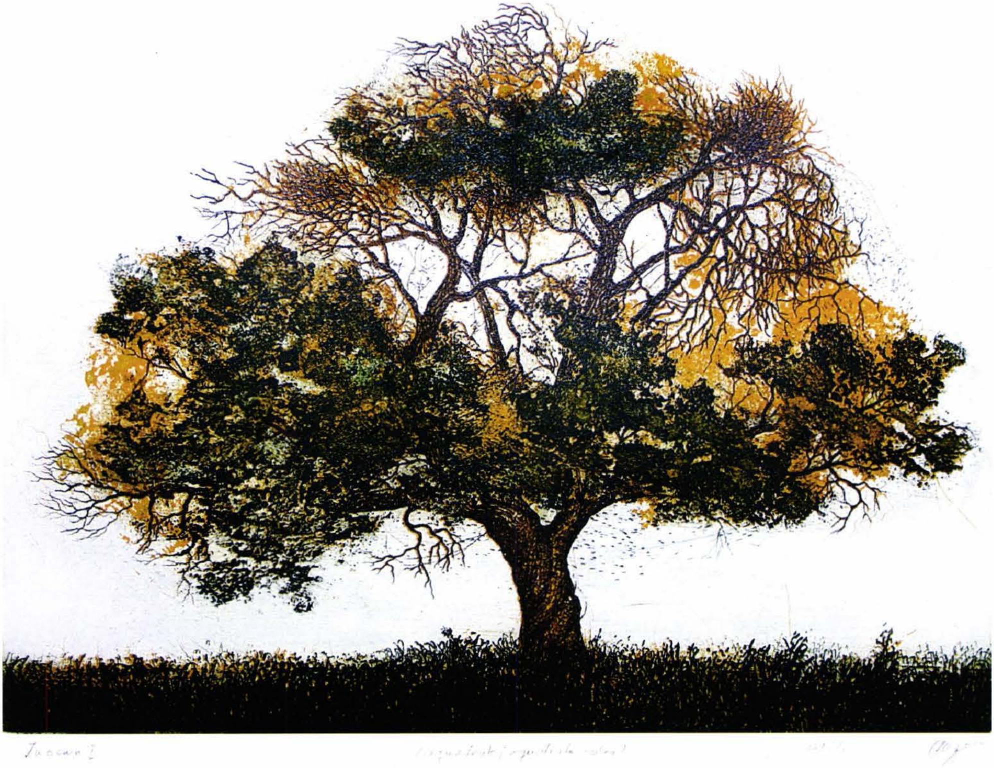
CREPUSCUL IV °aquatinta-aquaforte color ° 38/25 cm ° 1985



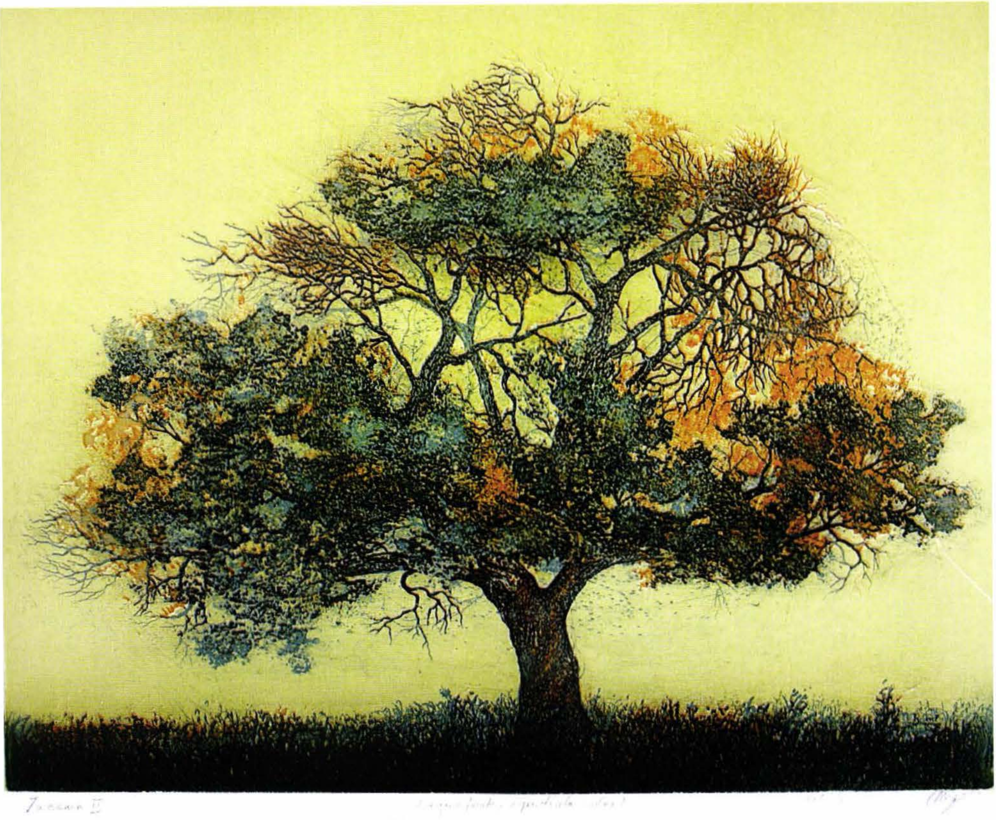
CREPUSCUL V ° aquatinta-aquaforte color ° 20/40 cm ° 1985



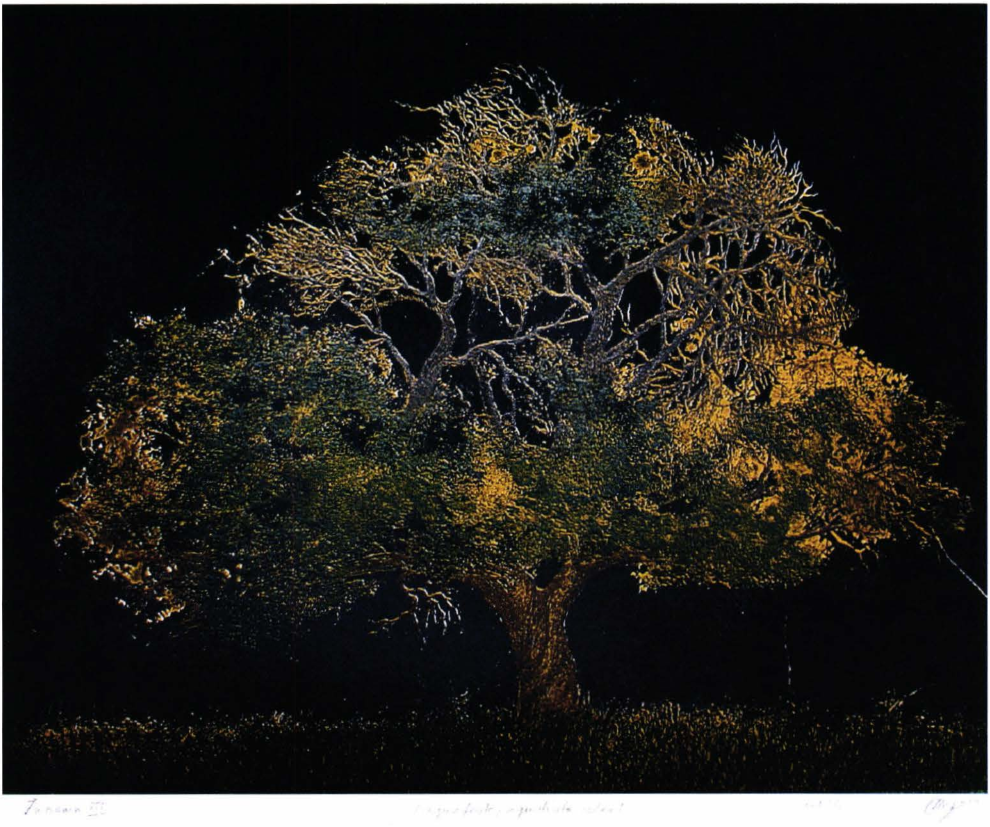
CREPUSCUL VI °aquatinta-aquaforte color ° 20/40 cm ° 1985



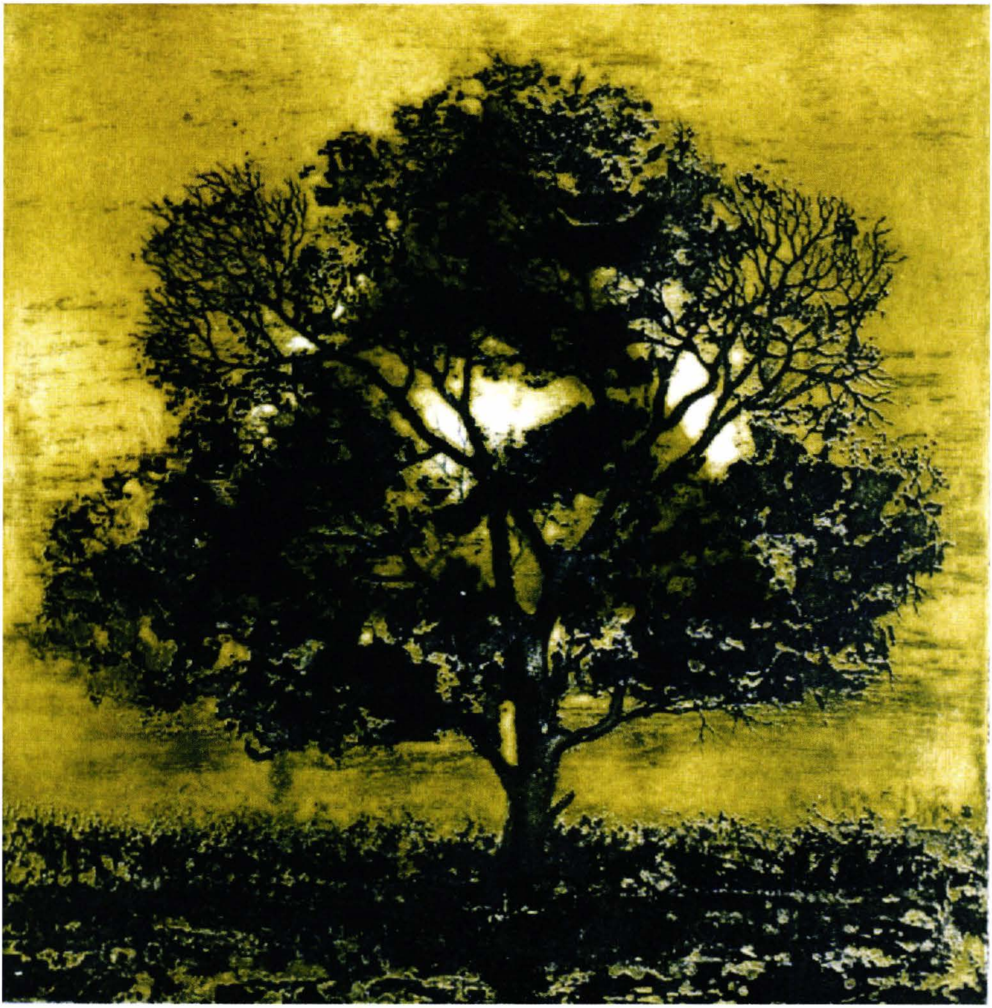
ÎNSEMN I ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986

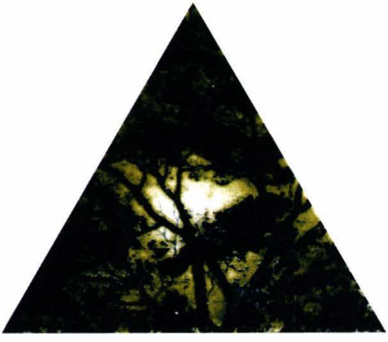


ÎNSEMN II ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986

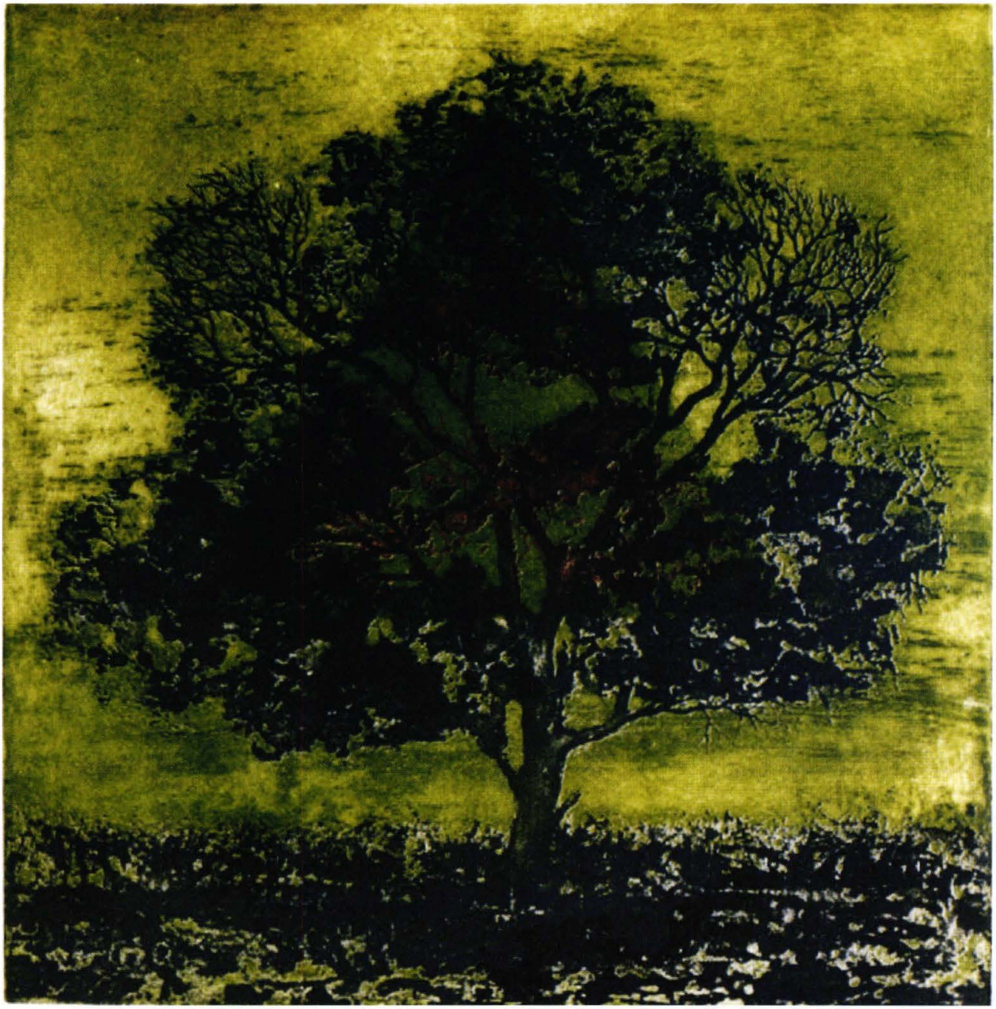


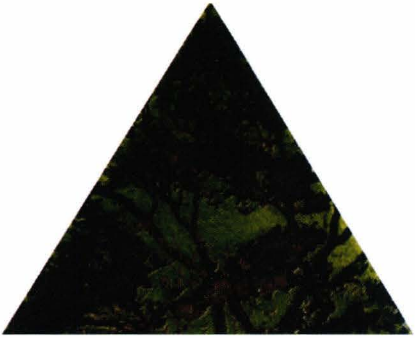
ÎNSEMN III ° aquatinta-aquaforte ° 37/48 cm ° 1986



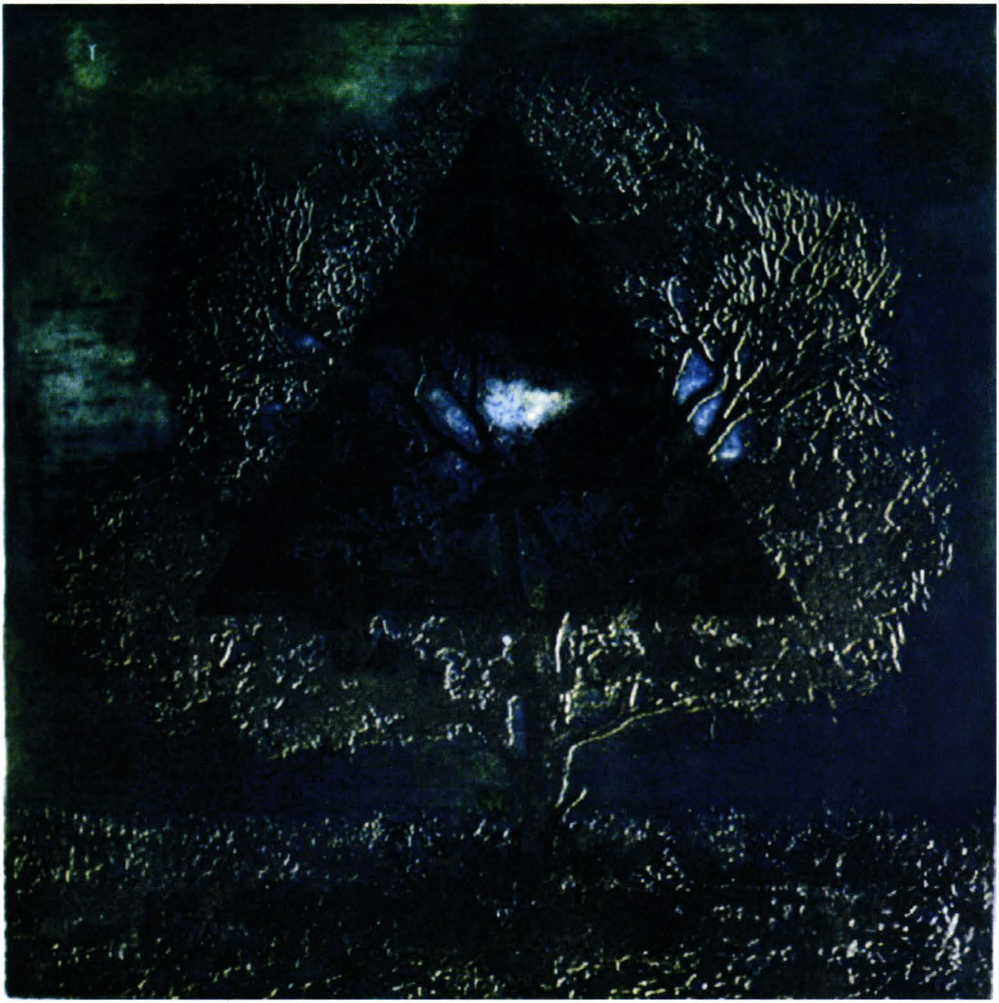


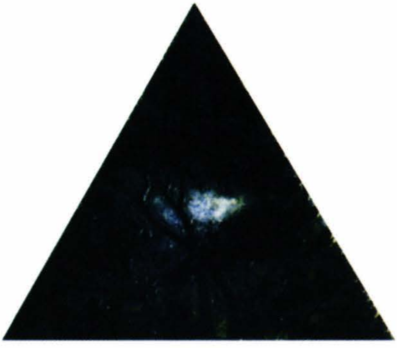
„SEMN" I ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986



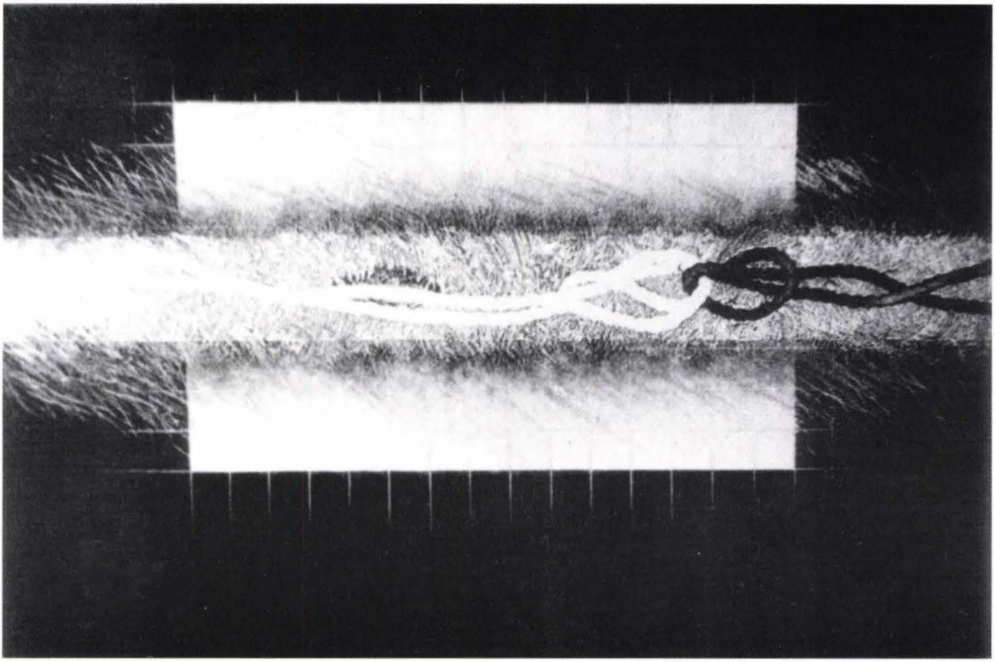


„SEMN" II ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986

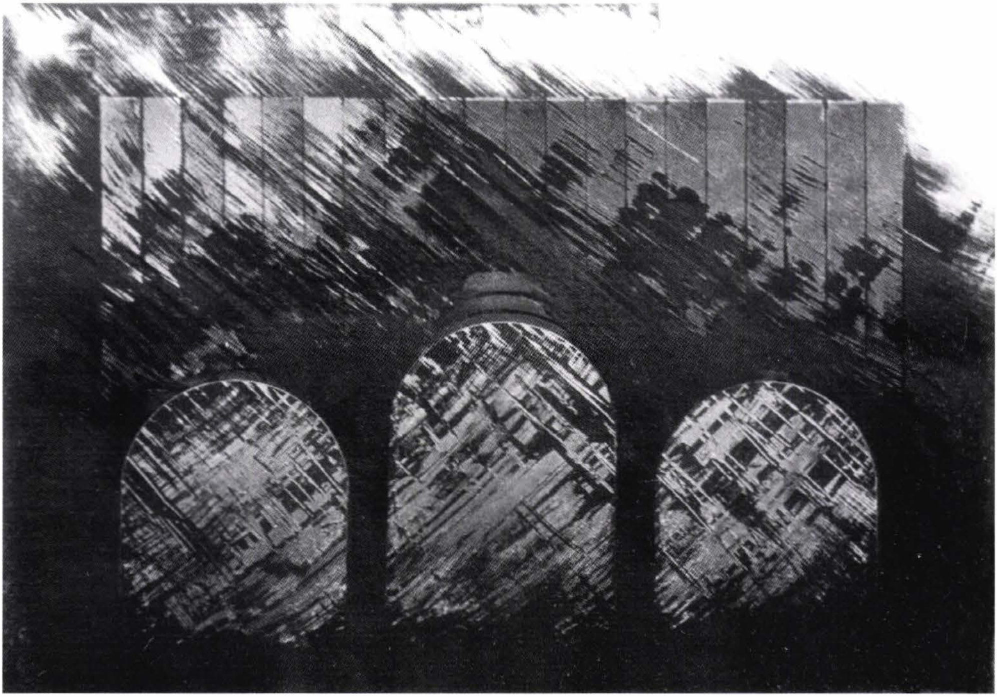




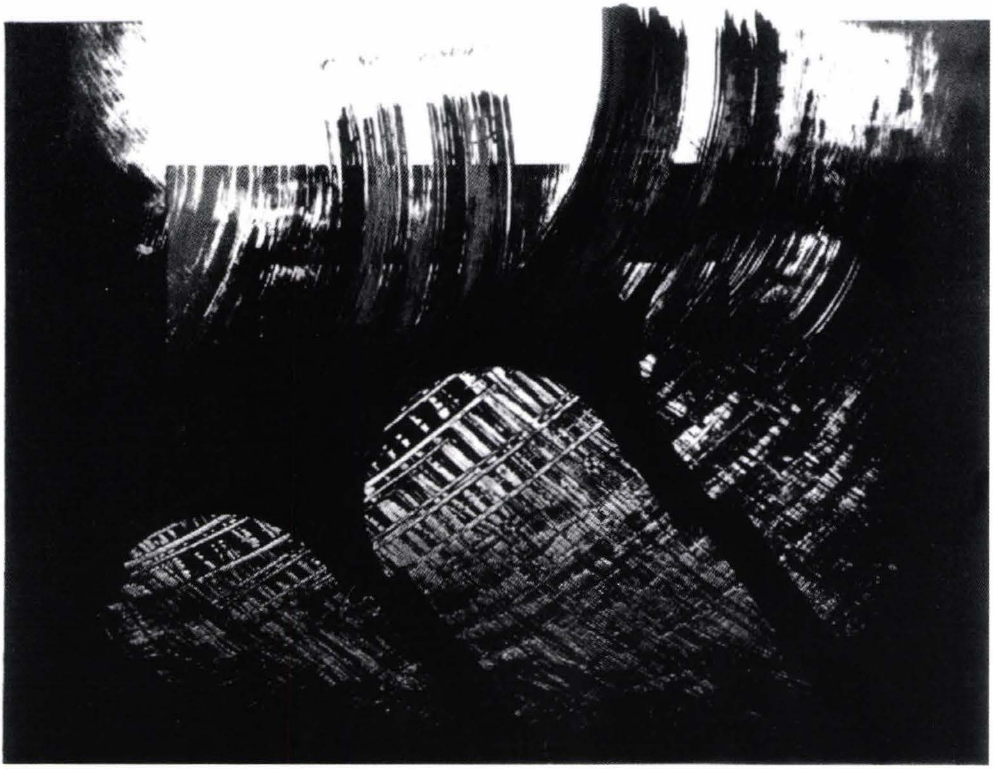
„SEMN" III ° aquaforte-aquatinta color ° 23/23 cm ° 1986



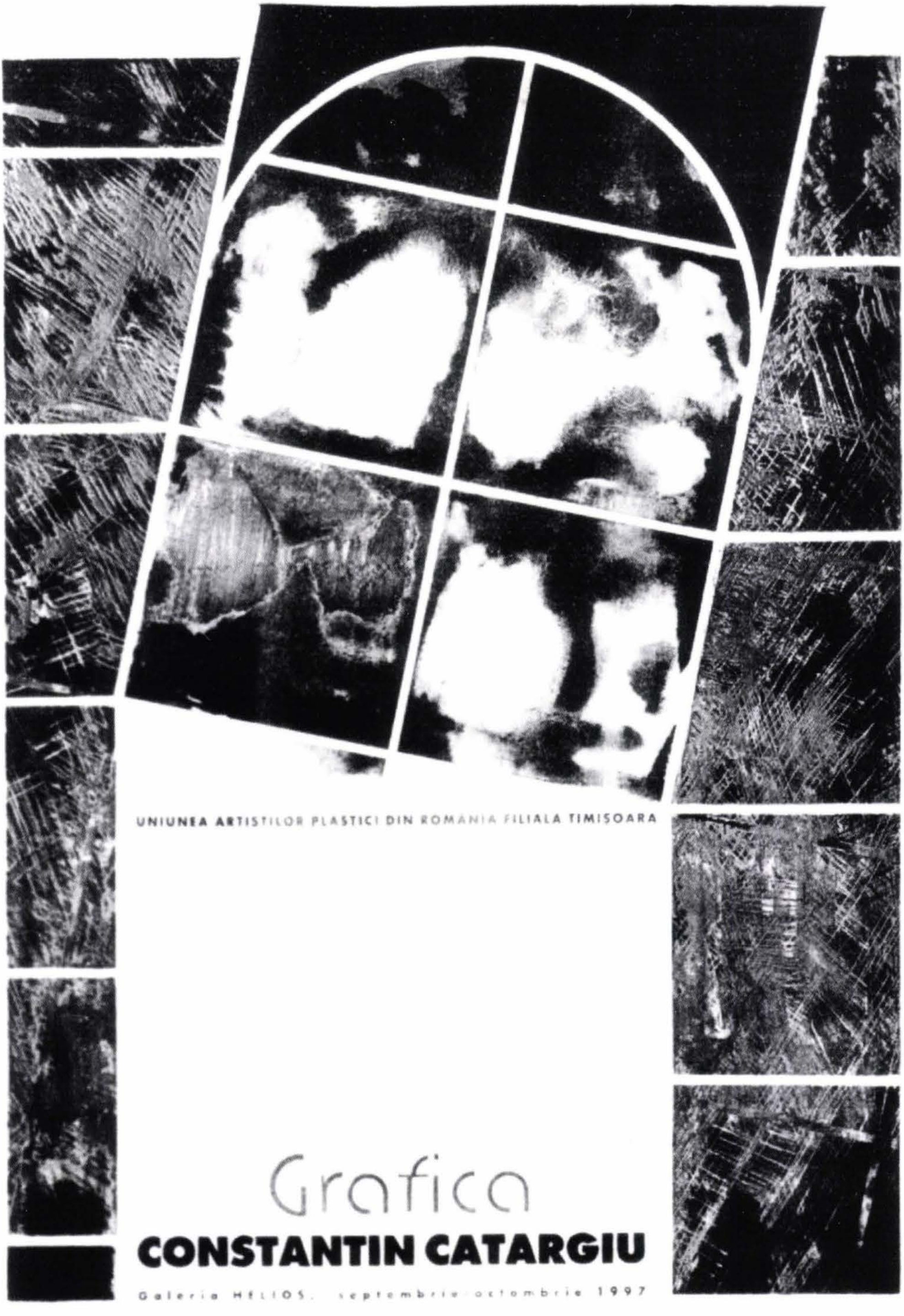
JOC ÎN DOI ° aquatinta ° 29/45 cm ° 1986



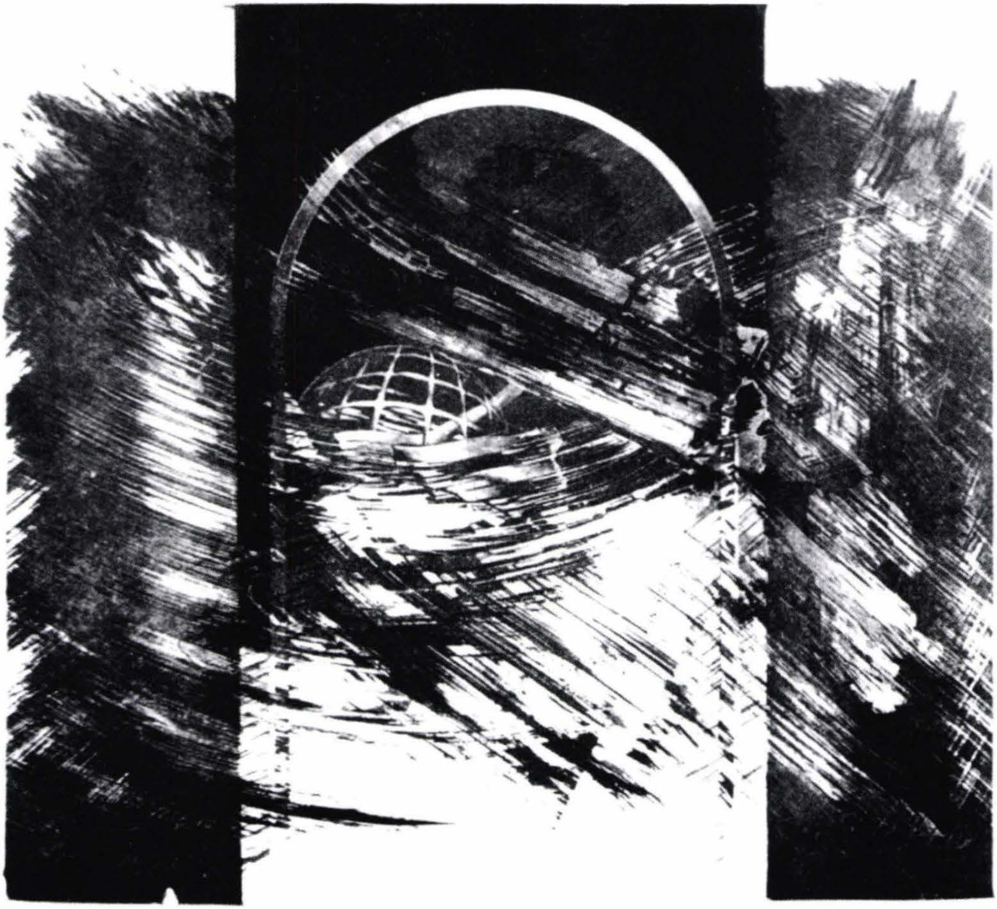
ADUCERE AMINTE I ° litografie ° 45/60 cm °1987



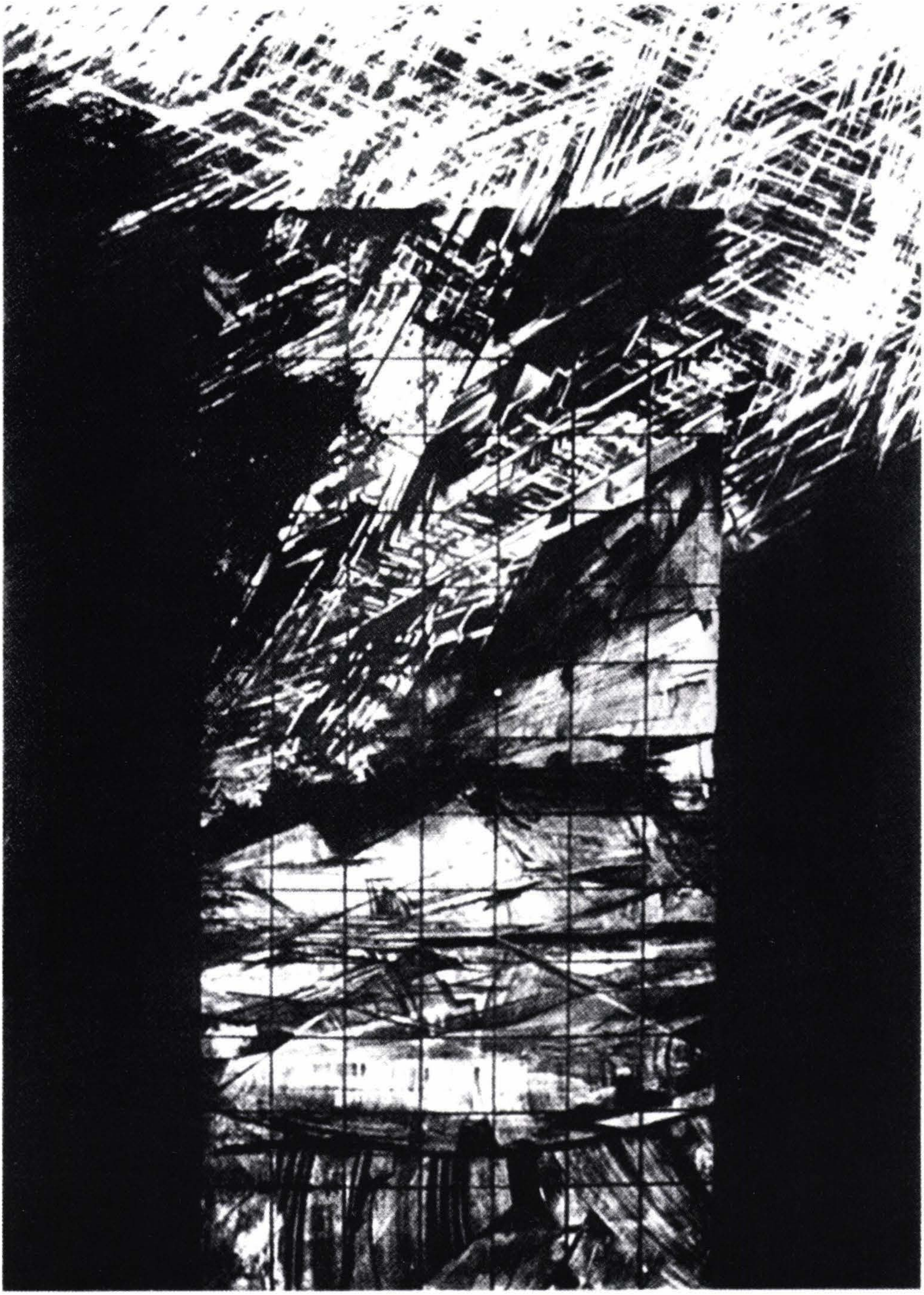
ADUCERE AMINTE II ° litografie ° 45/60 cm°1987


UNIUNEA ARTISTILOR PLASTICI DIN ROMANIA FILIALA TIMIŞOARA
Grafica
CONSTANTIN CATARGIU
Galeria HELIOS, septembrie/octombrie 1997

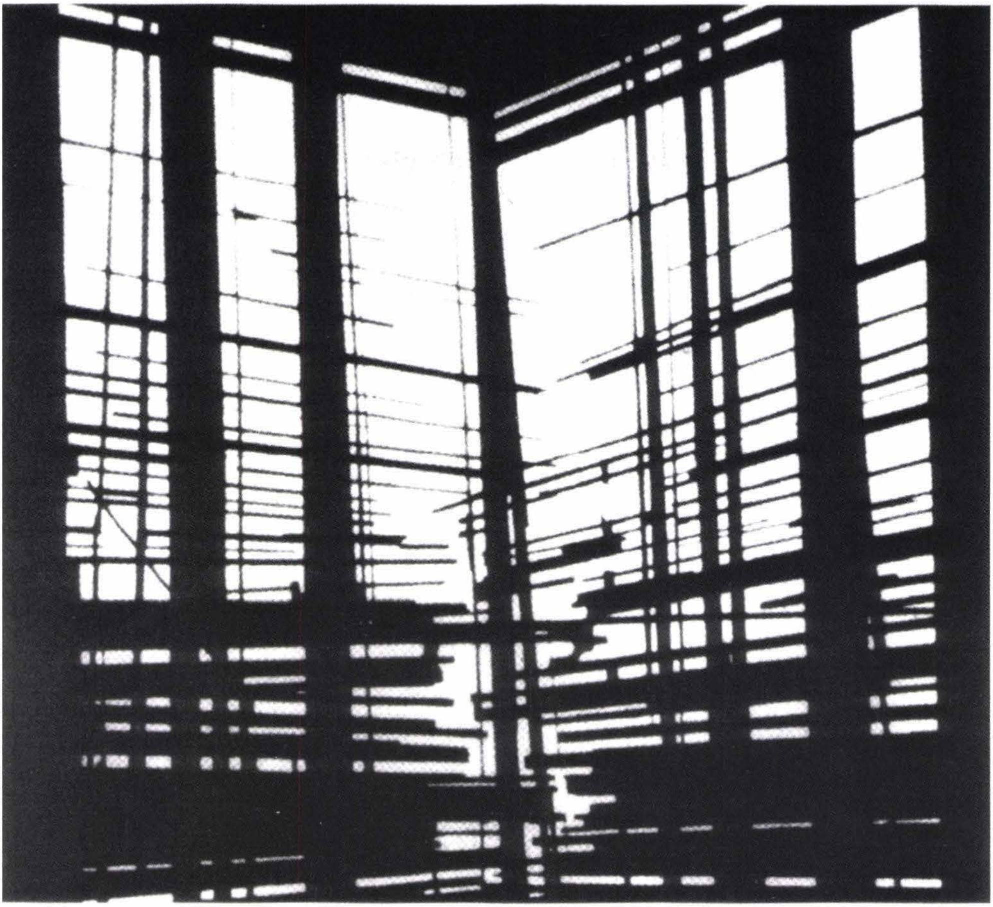
AFIŞUL EXPOZIŢIEI PERSONALE ° litografie ° 100/70cm ° 1997



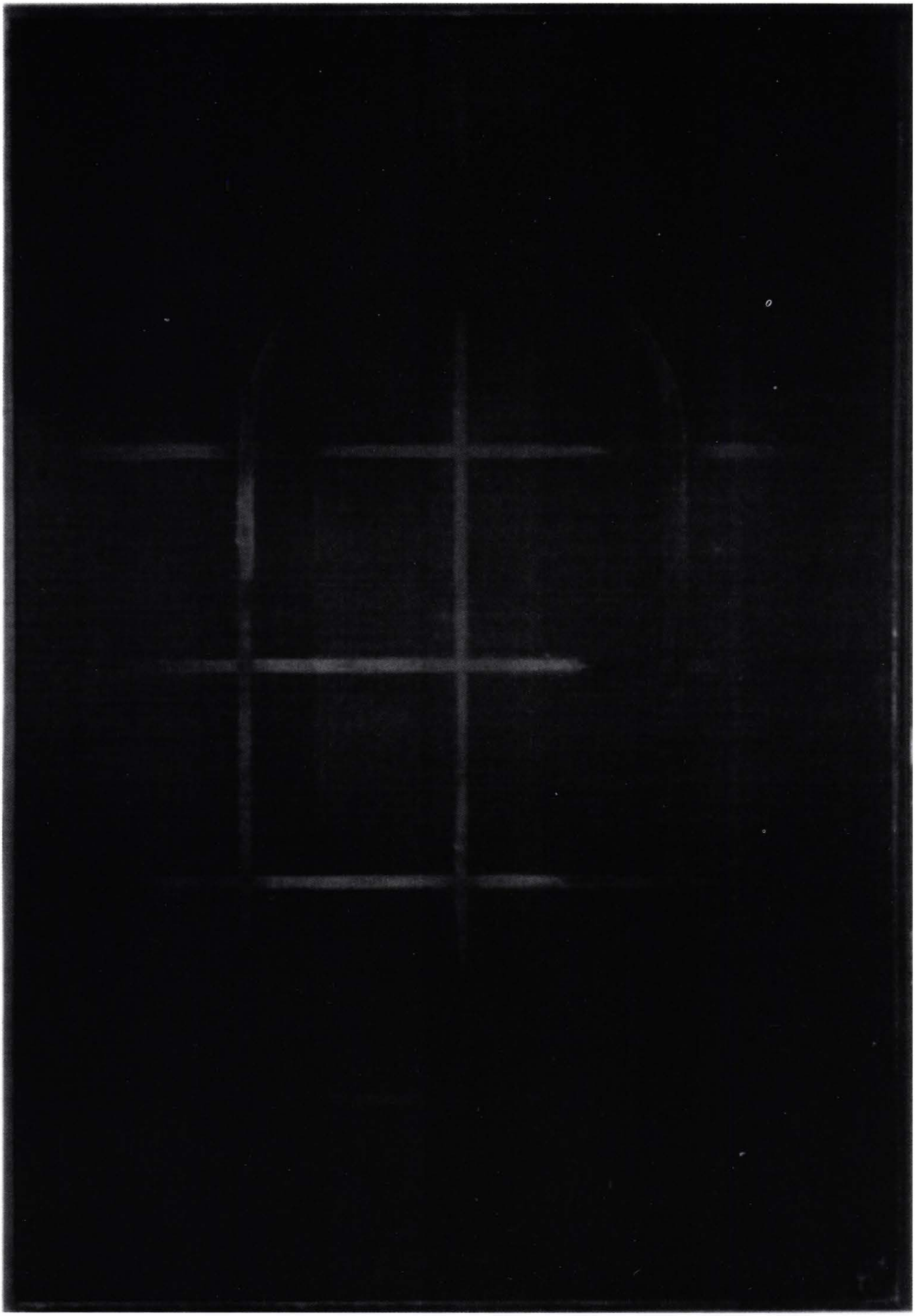
STRUCTURI ANCESTRALE ° litografie ° 45/45 cm ° 1995



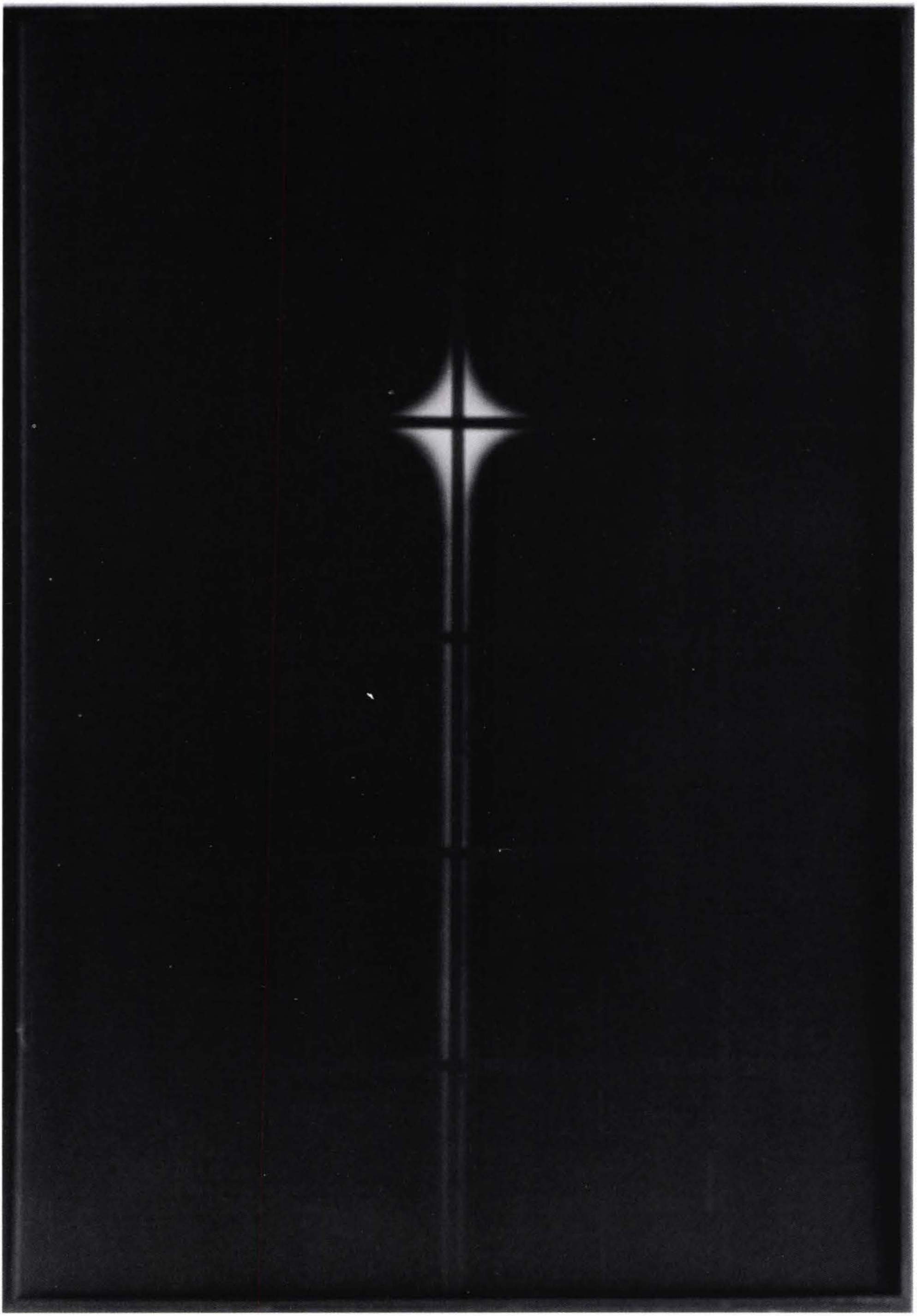
RELAȚII SPAȚIALE ° litografie ° 63/45 cm ° 1995



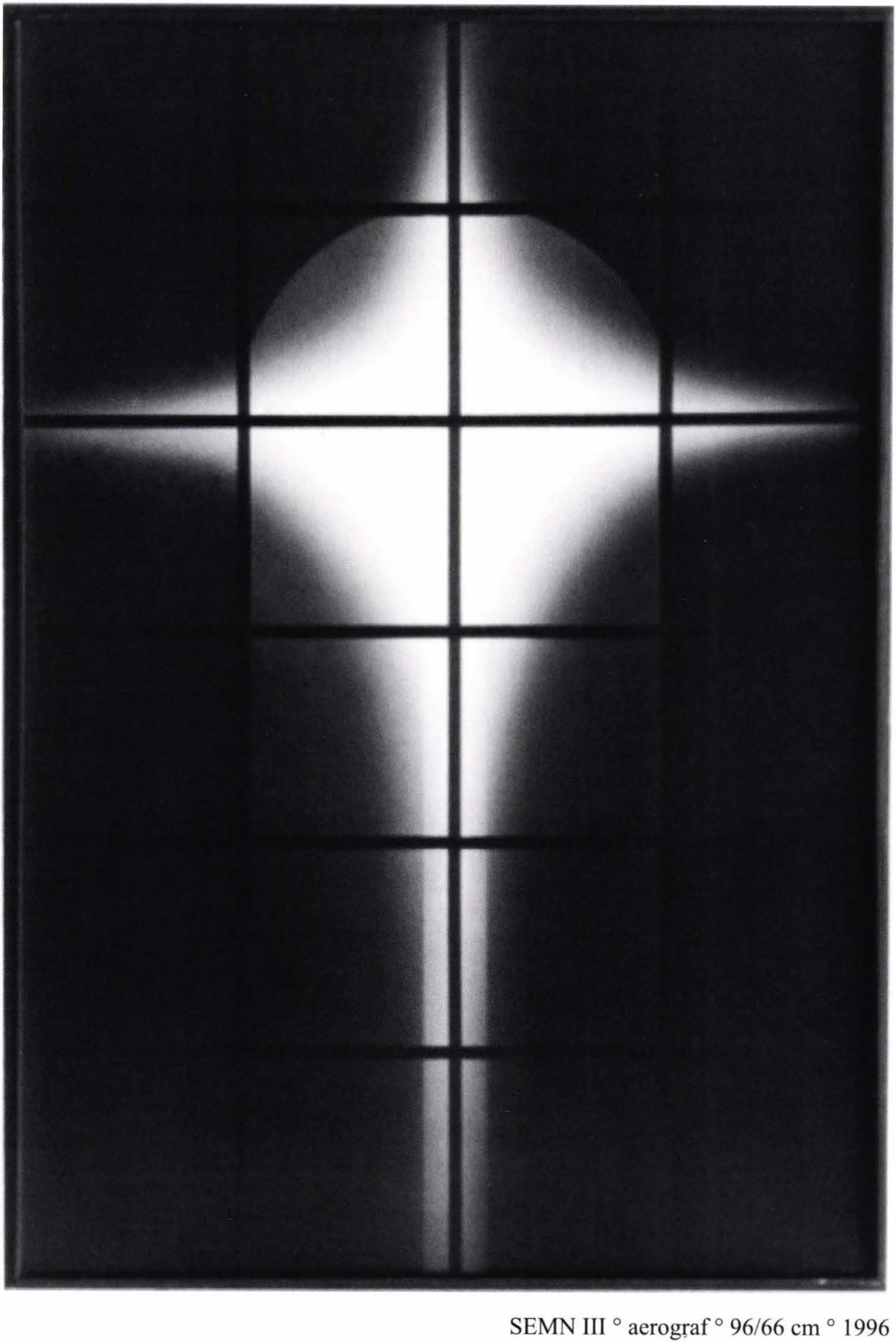
ZBOR ° aerograf ° 200/200 cm °1996



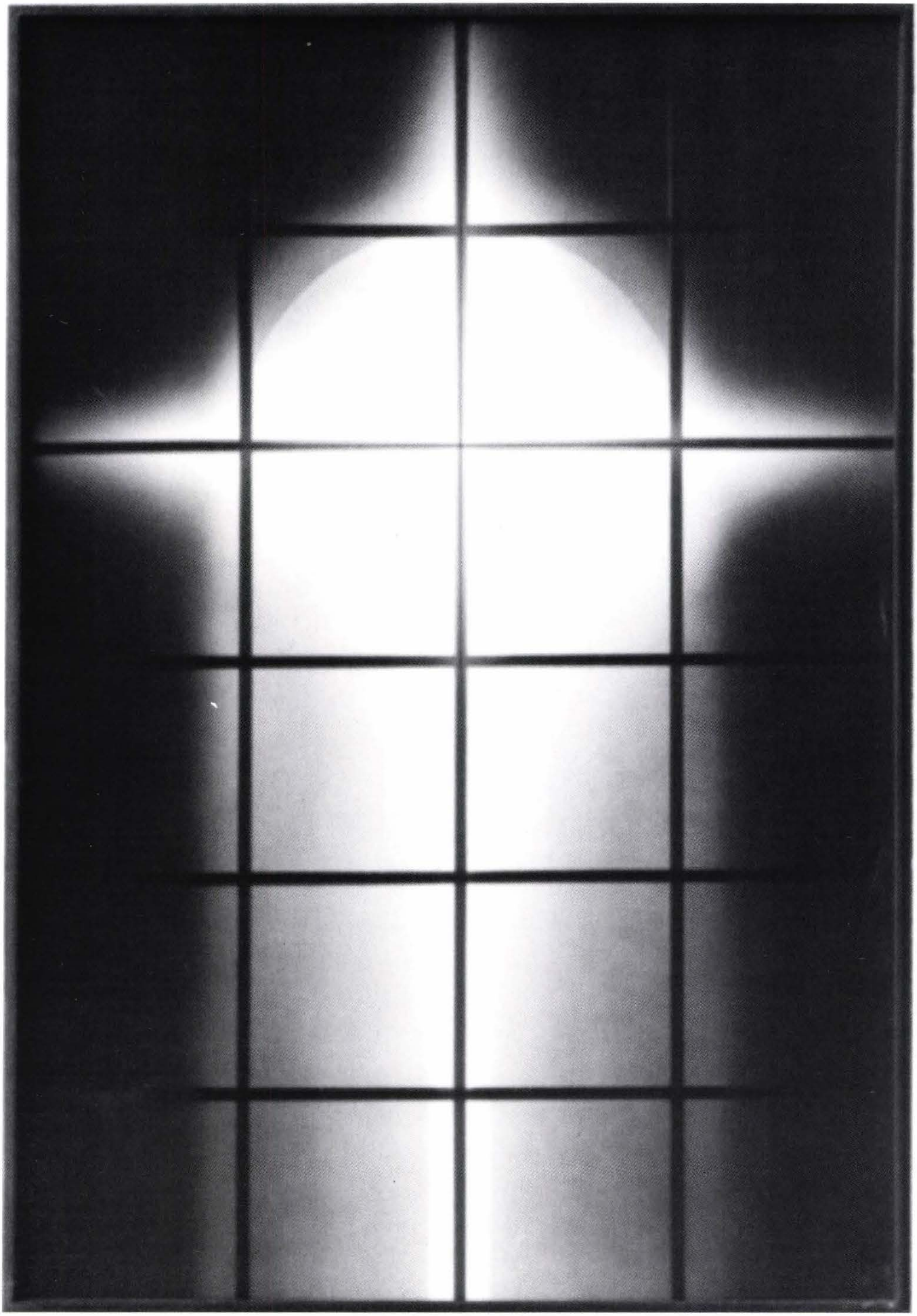
SEMN I ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



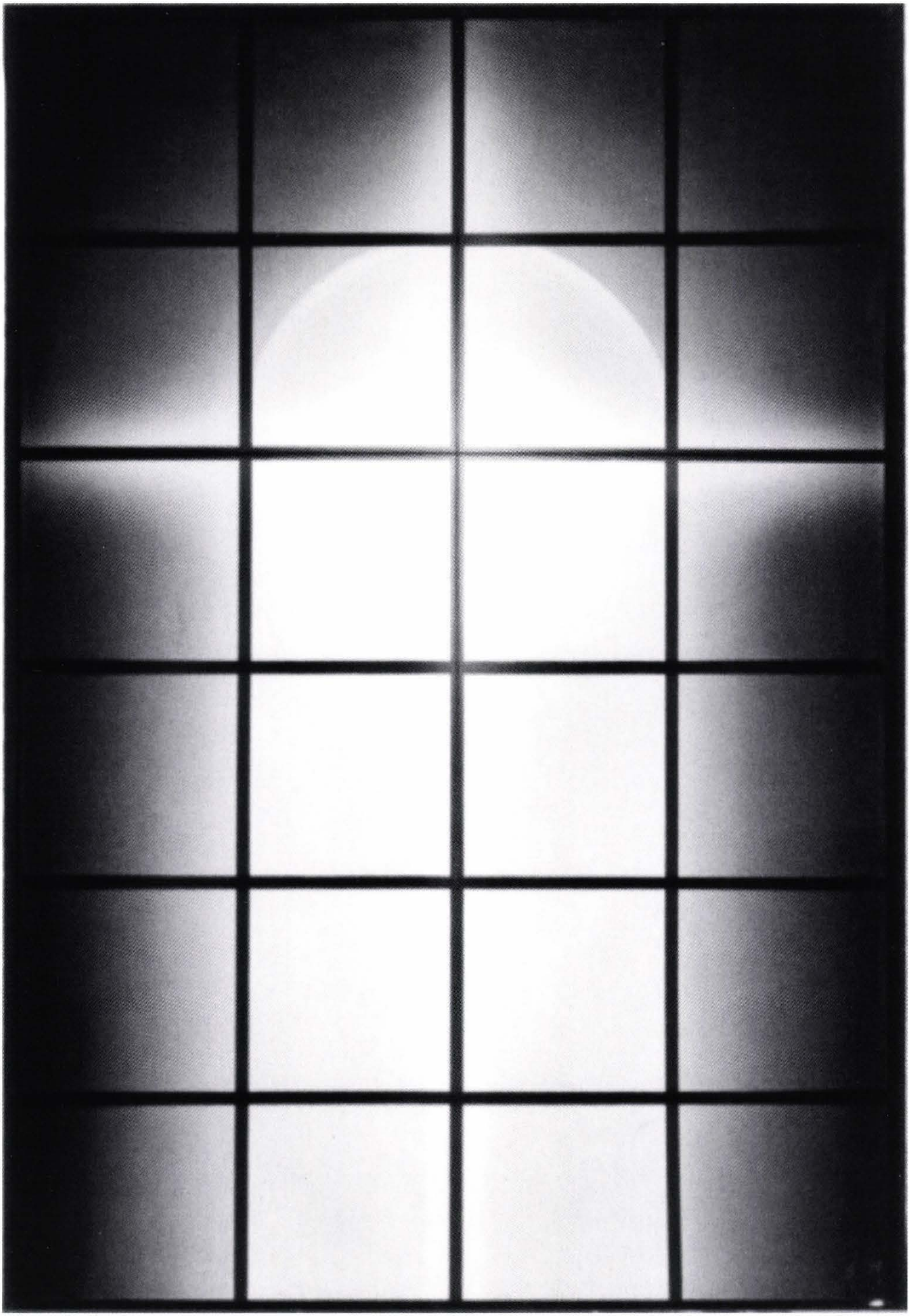
SEMN II ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



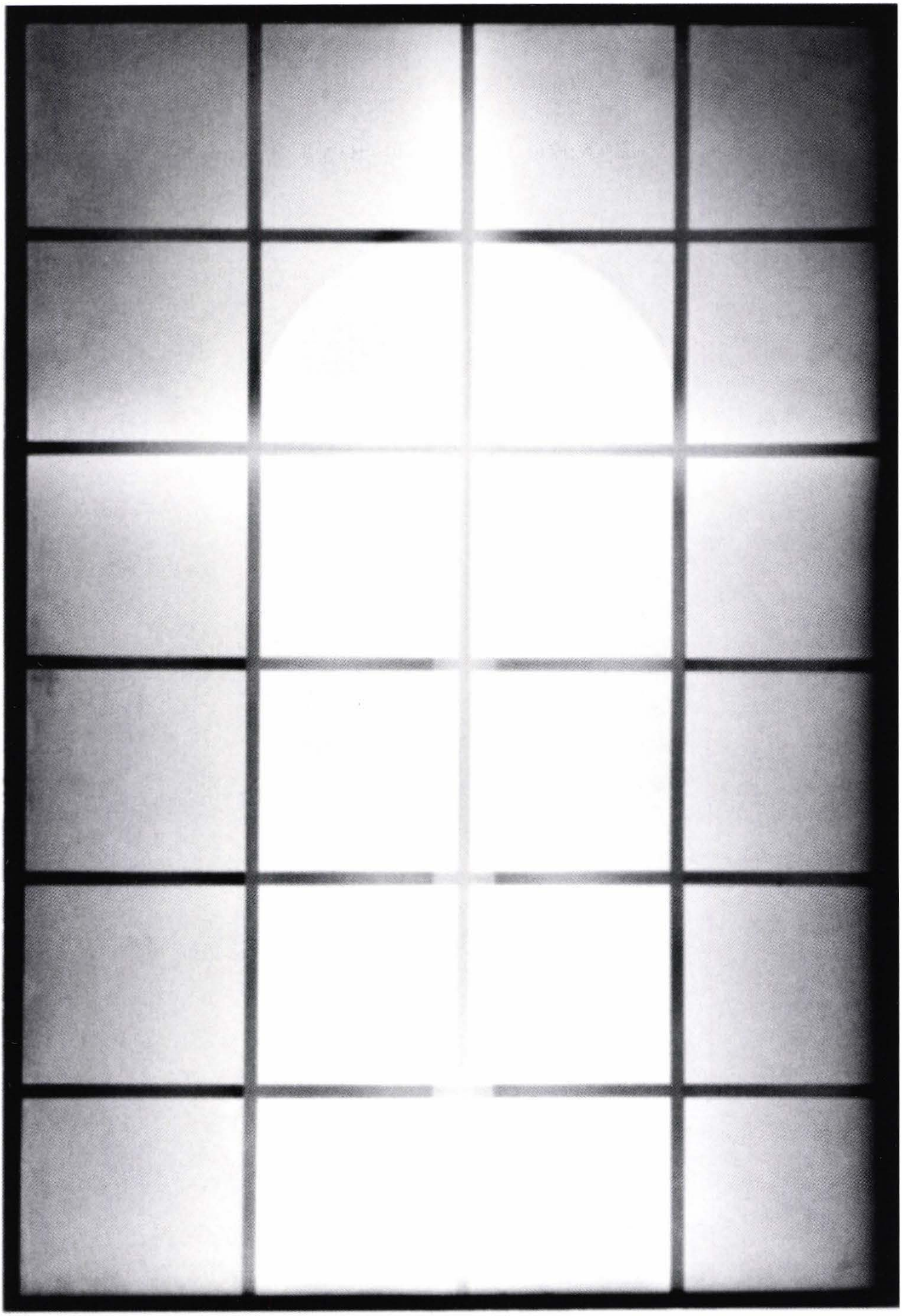
SEMN III ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



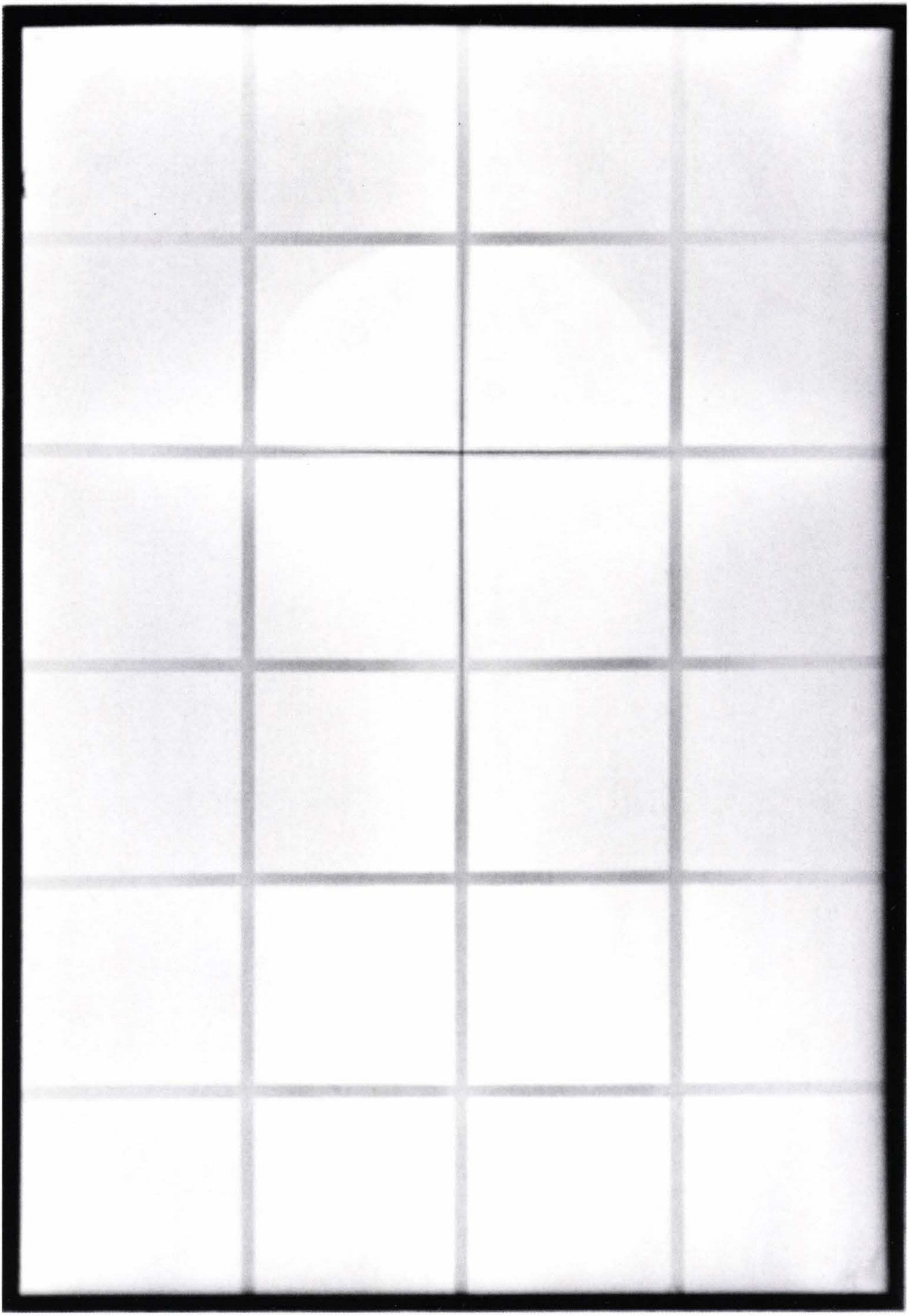
SEMN IV ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



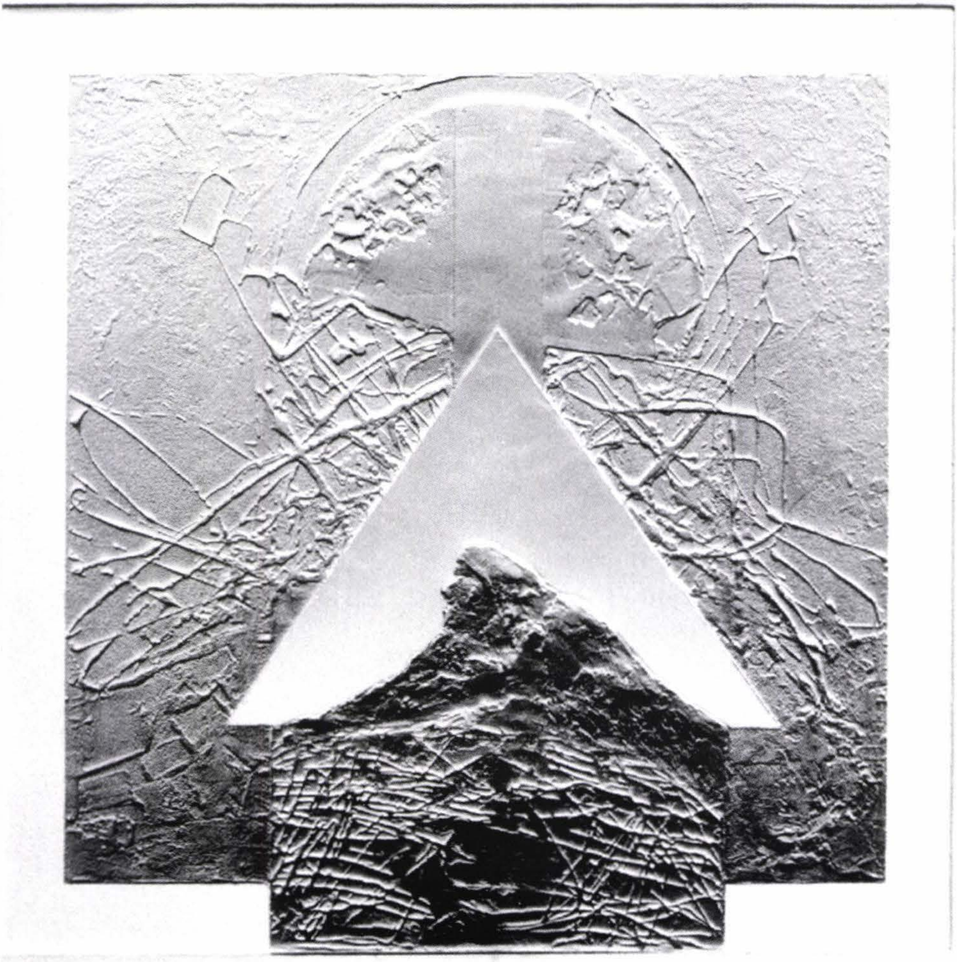
SEMN V ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



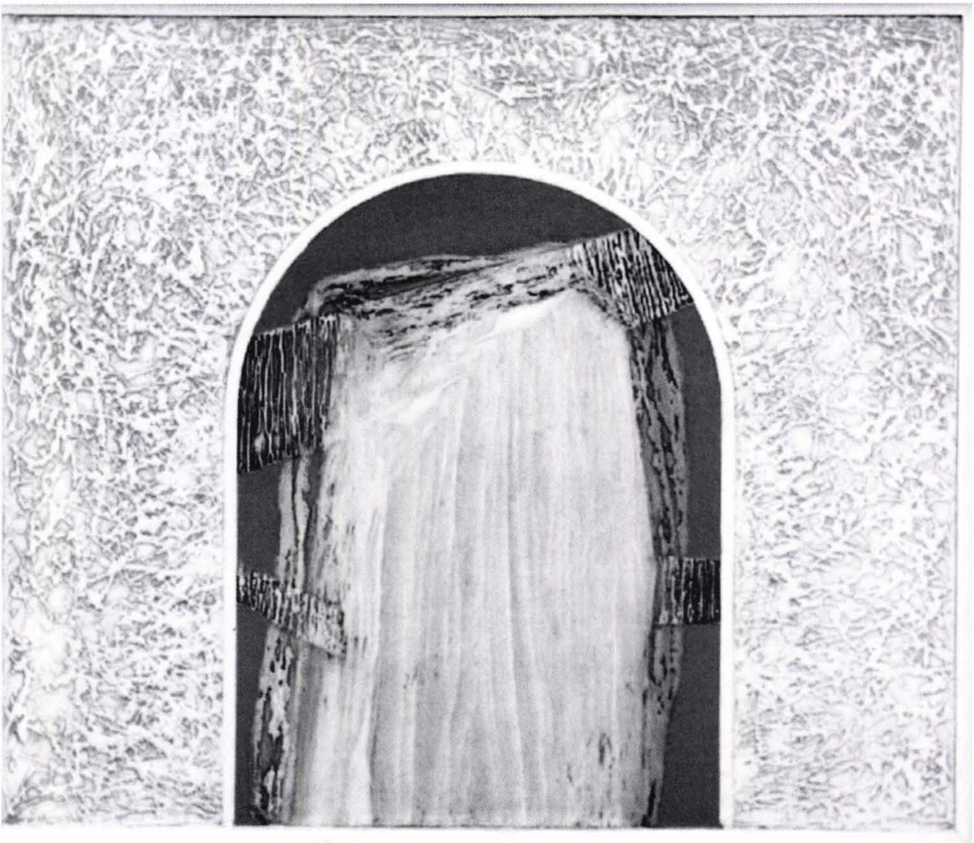
SEMN VI ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



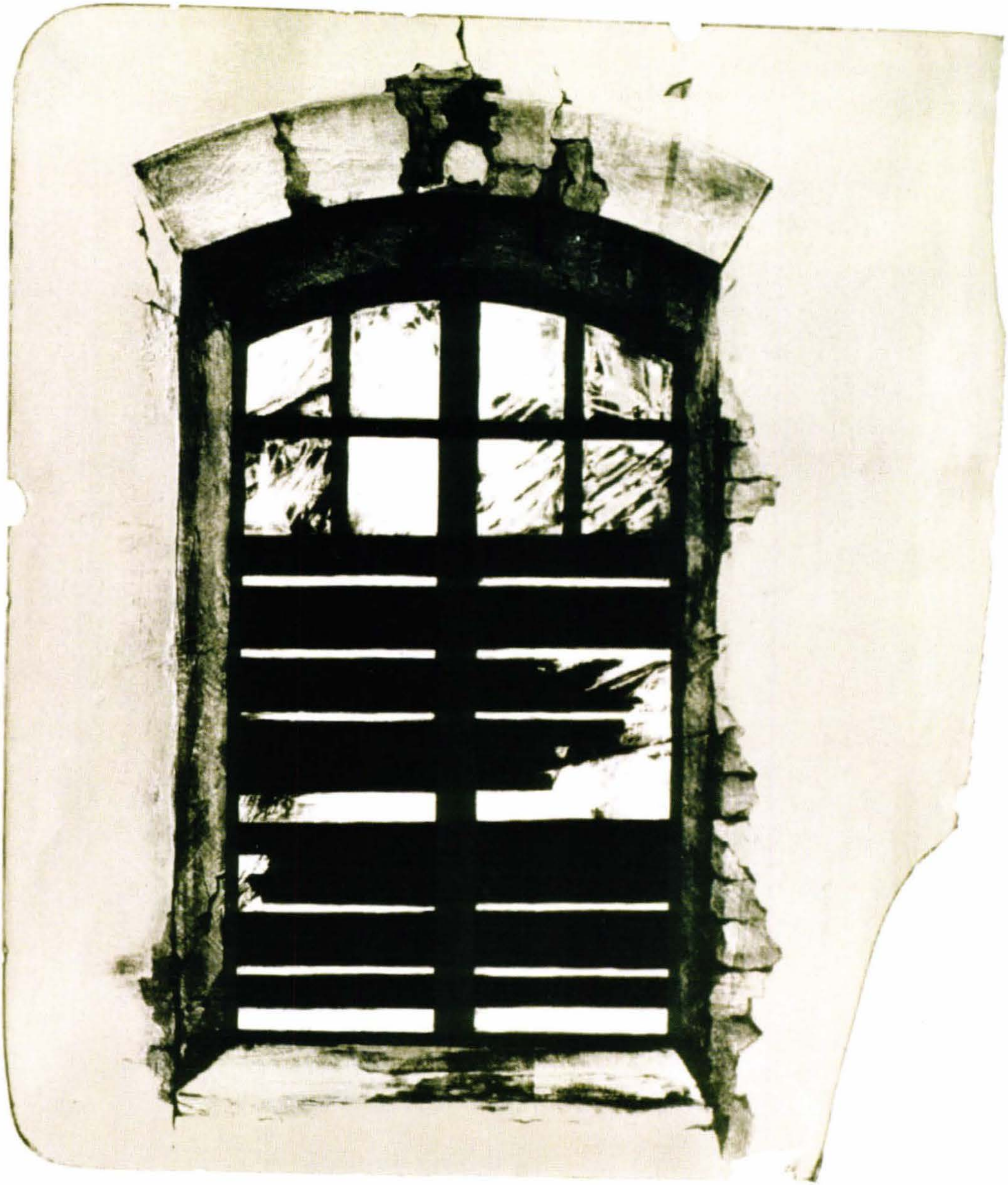
SEMN VII ° aerograf ° 96/66 cm ° 1996



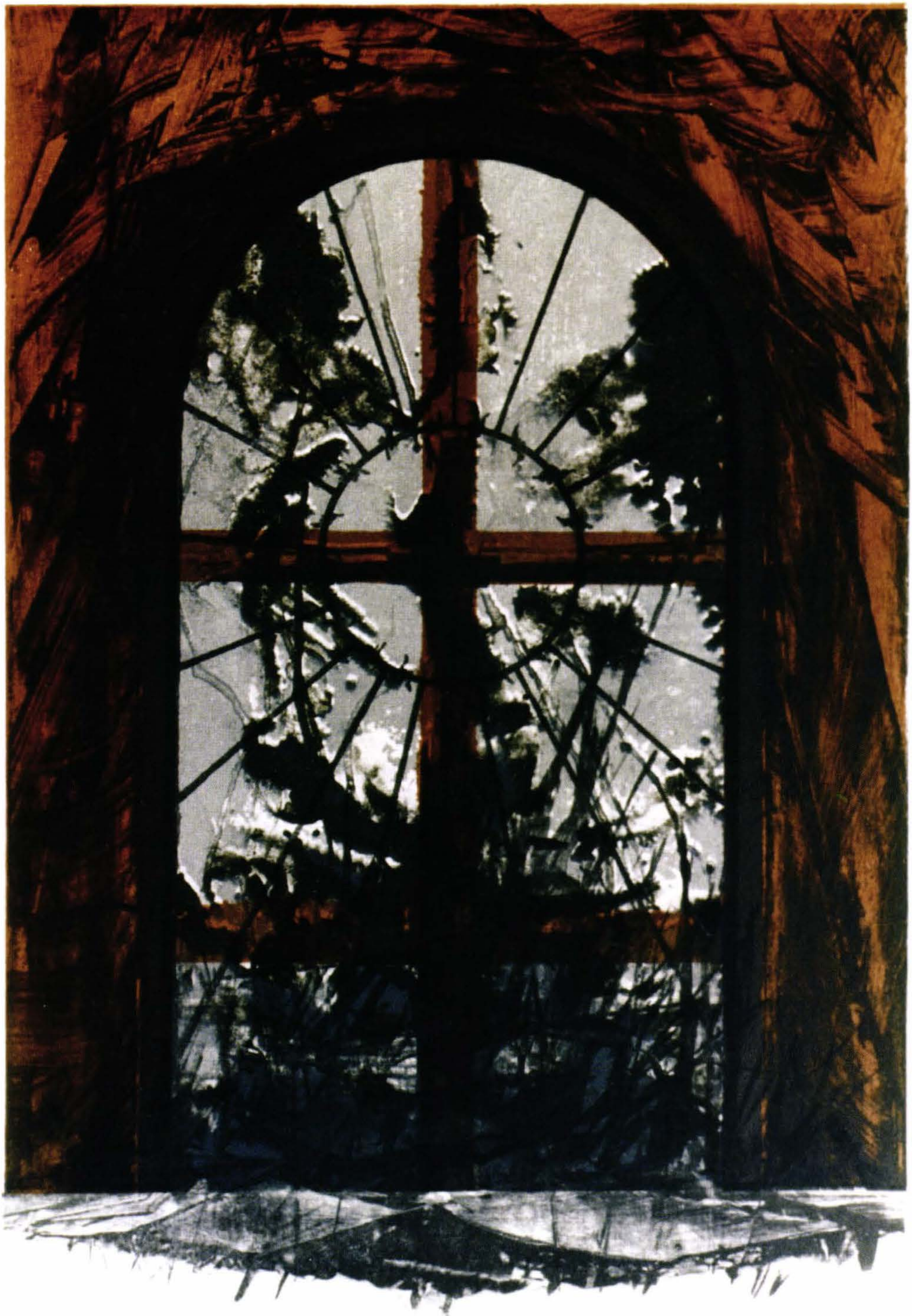
CETATE ° tehnică mixtă ° 40/40 cm ° 1997



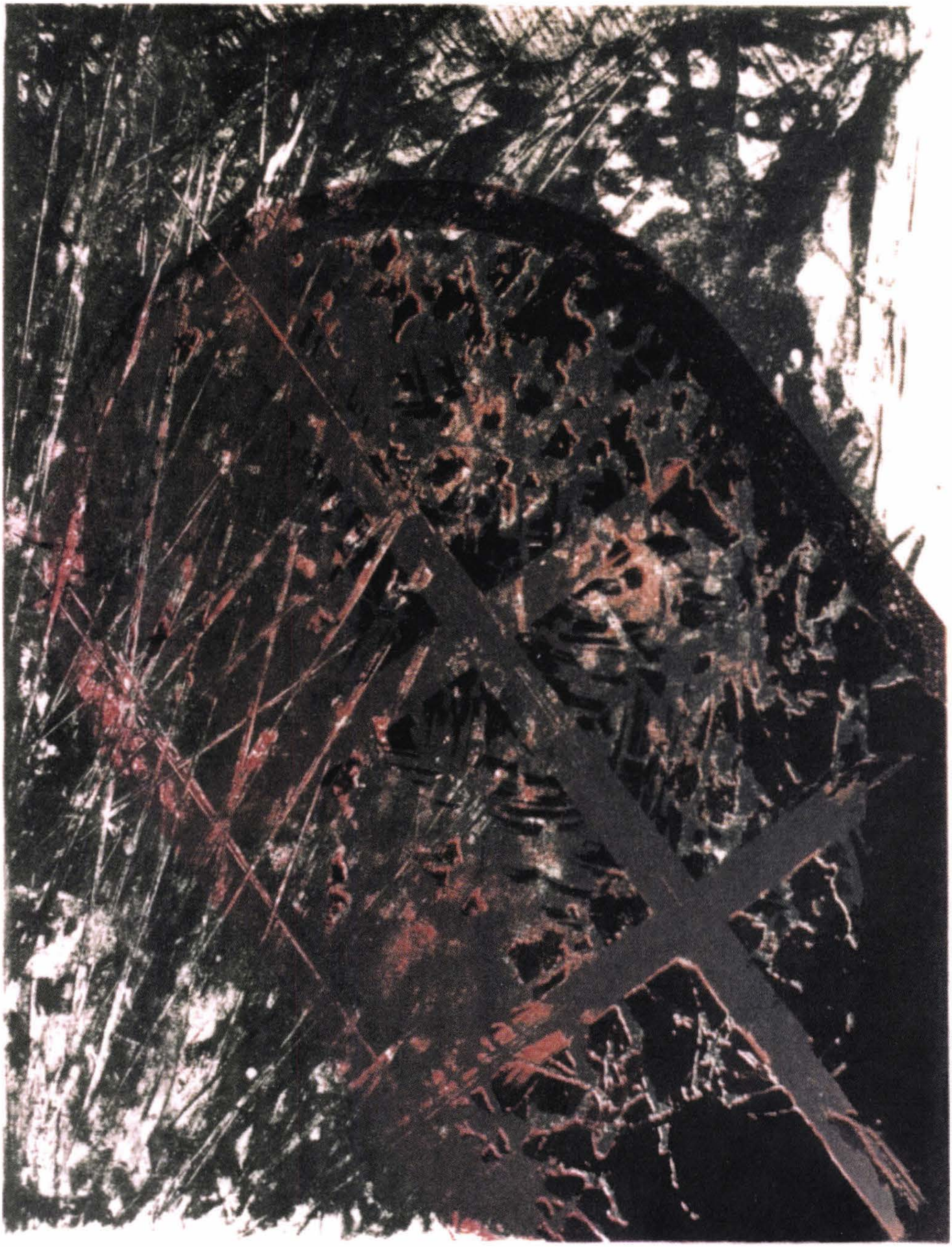
VESTIGII ° tehnică mixtă ° 50/60 cm ° 1996



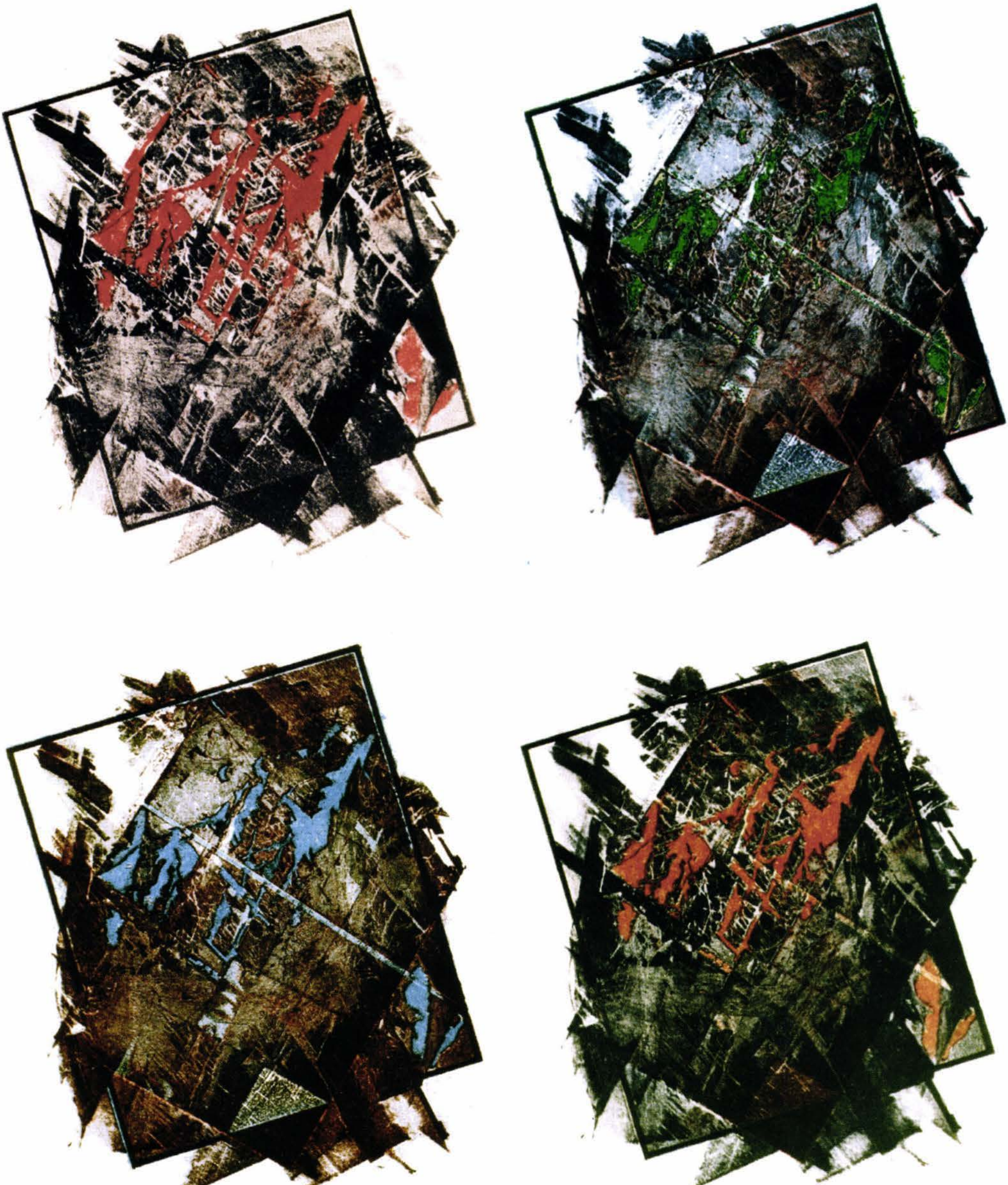
LUMINĂ STRANIE ° litografie color ° 60/50 cm ° 1992



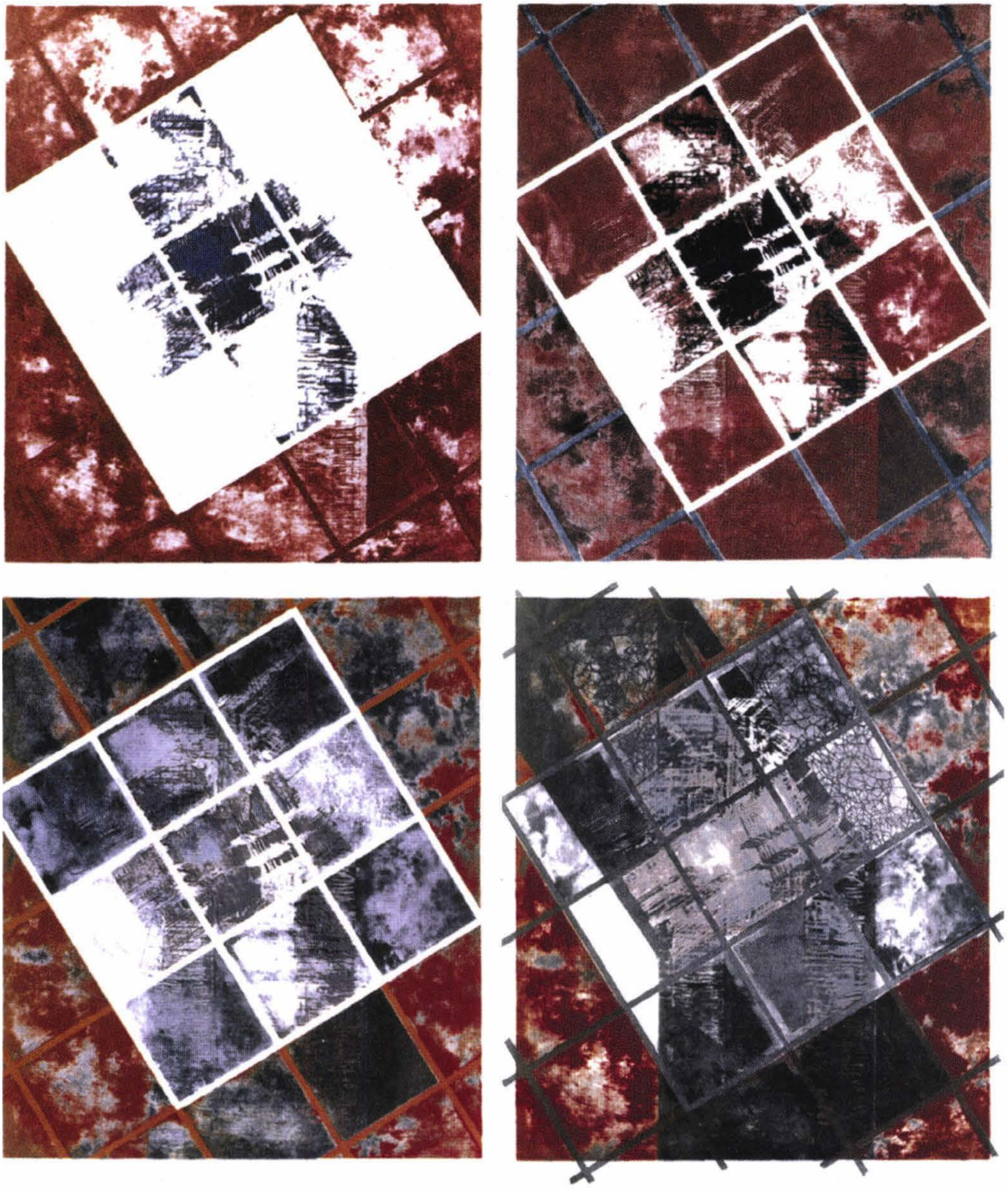
TIMP OPRIT ° litografie color ° 40/28 cm °1996



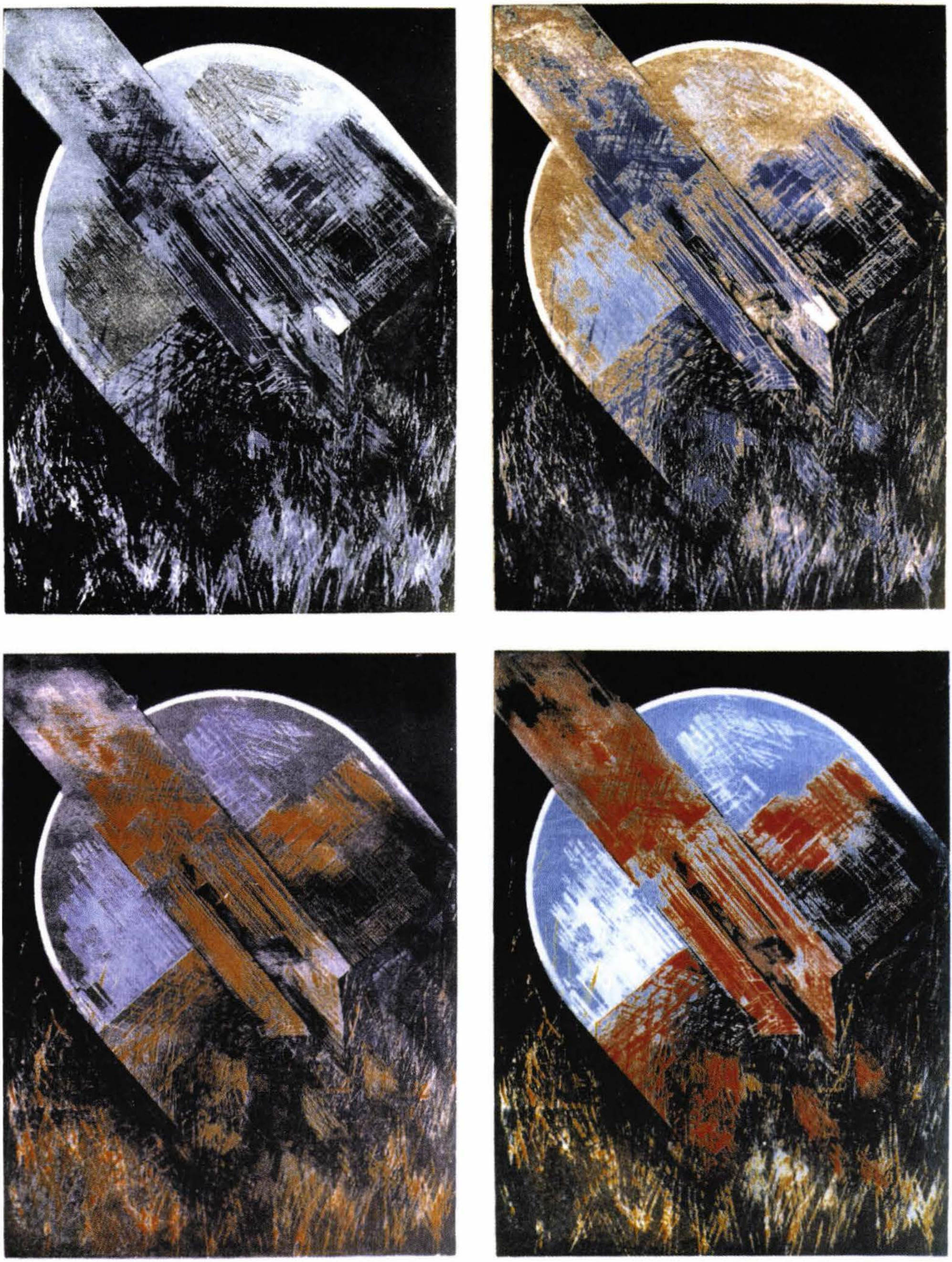
REFLEXE I ° litografie color ° 37/28 cm ° 1997



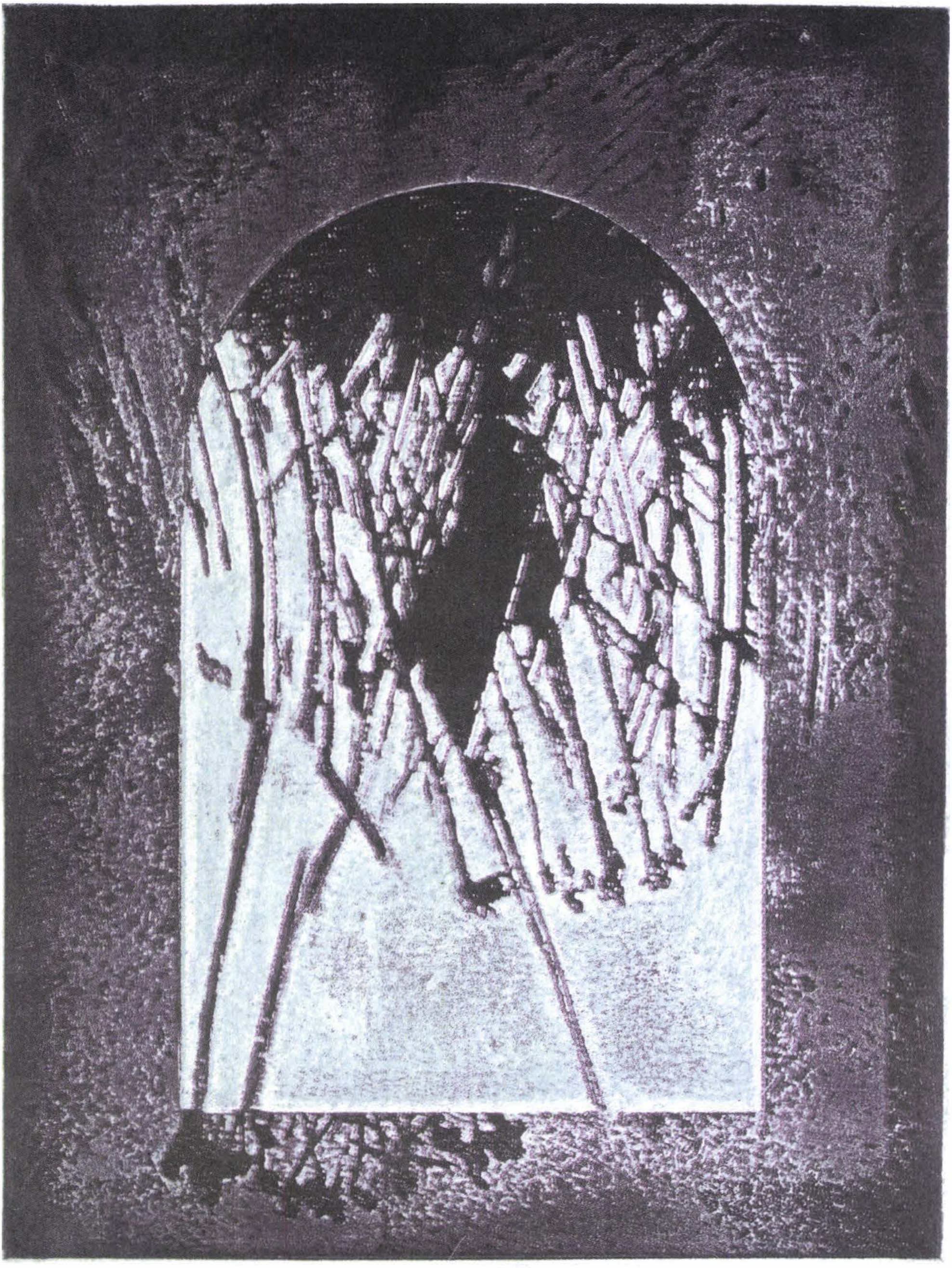
OGLINDIRE I, II, III, IV ° litografie color ° 30/24 cm x4 ° 1996



SEMN PENTRU PĂMÂNT I, II, III, IV ° litografie color ° 54/46 cm X 4 ° 1996

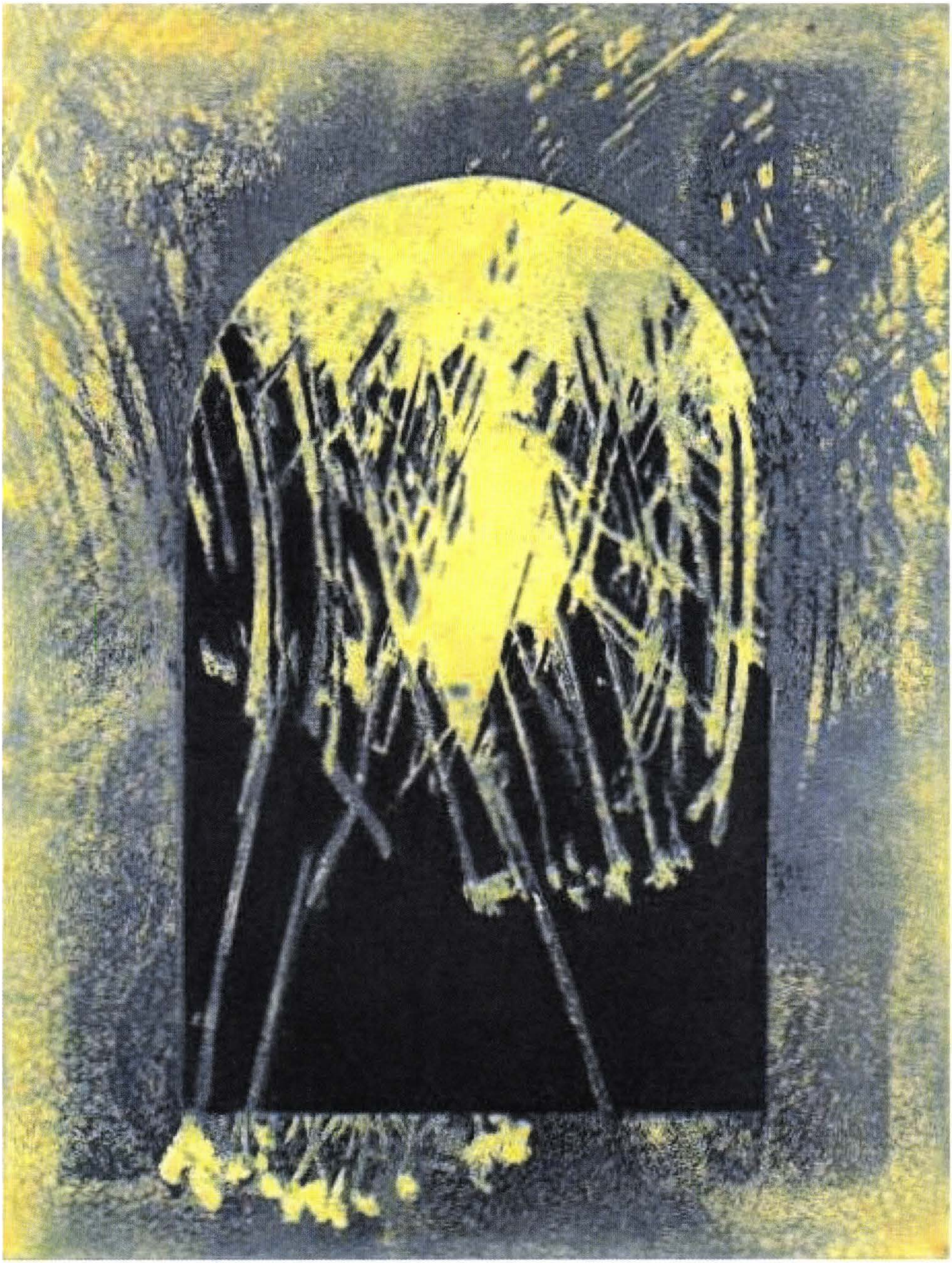


REVELAȚIE ÎN LUMINĂ I, II, III, IV ° litografie color 52/40 cm x 4 cm ° 1997



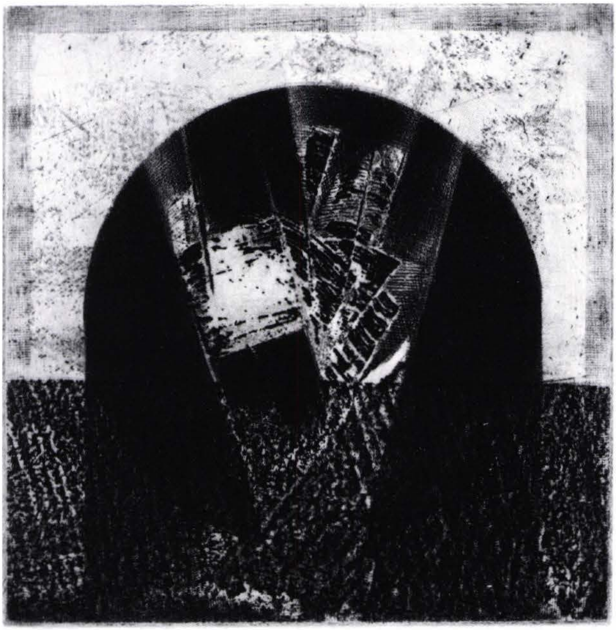
Flori de întuneric (C5/X) E.A.

FLORI DE ÎNTUNERIC ° aquatinta ° 12/16 ° 2003

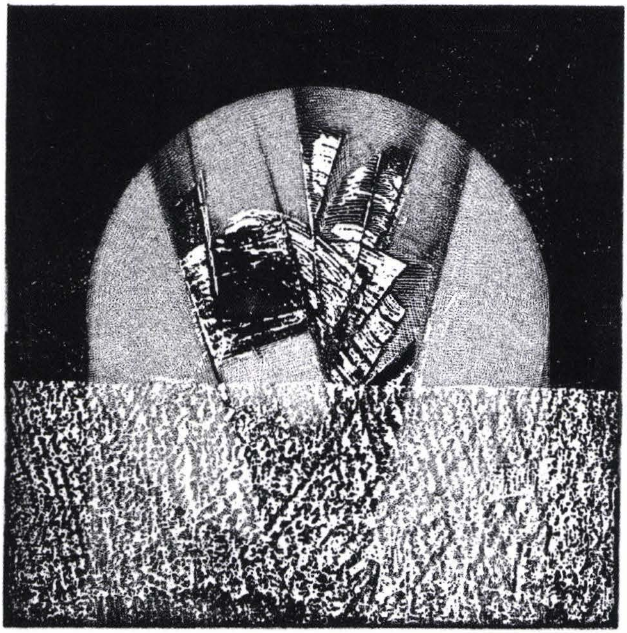


Flori de lumină (C5/X) E.A 5 03

FLORI DE LUMINĂ ° aquatinta ° 12/16 ° 2003

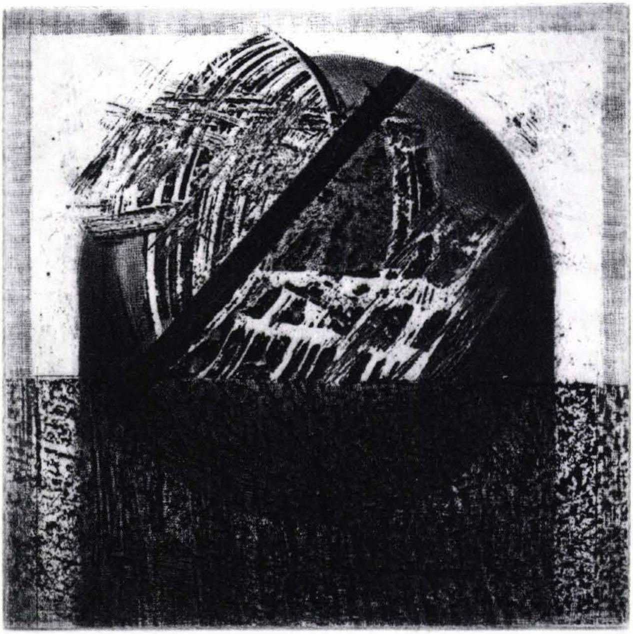


Dinamica I C5C7 E.A. '03

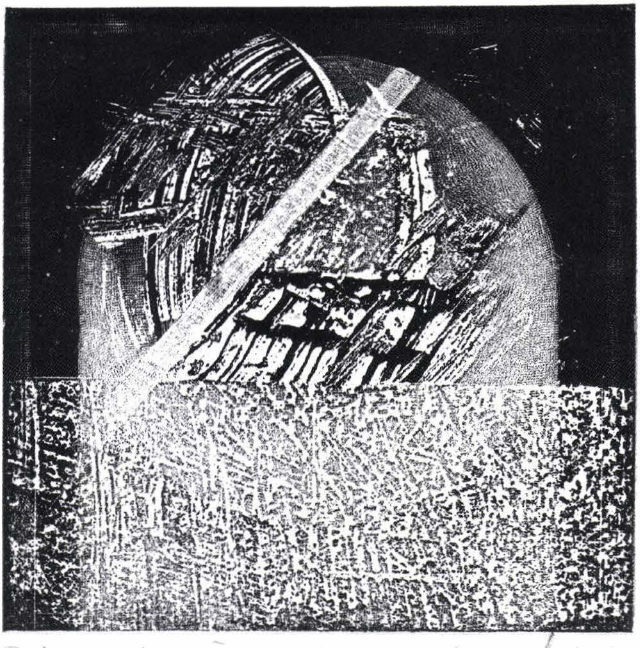


Dinamica I X5 E.A. '03

DINAMICA I ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezzotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

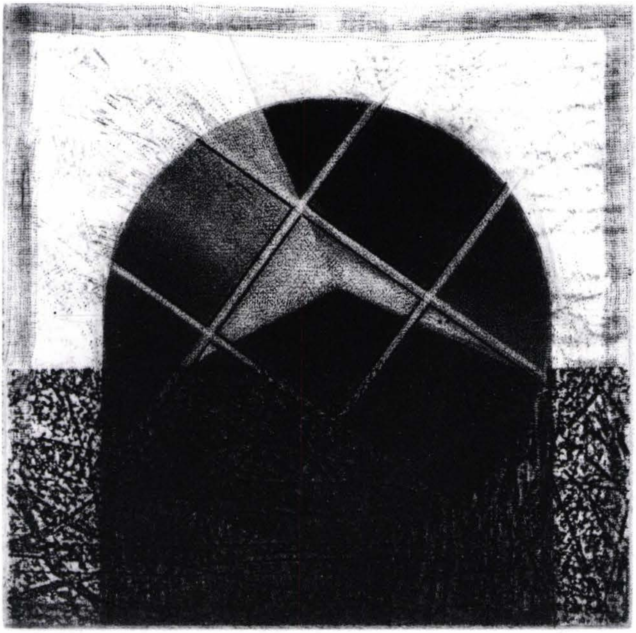


Dinamica II   CSC7   E.A   03

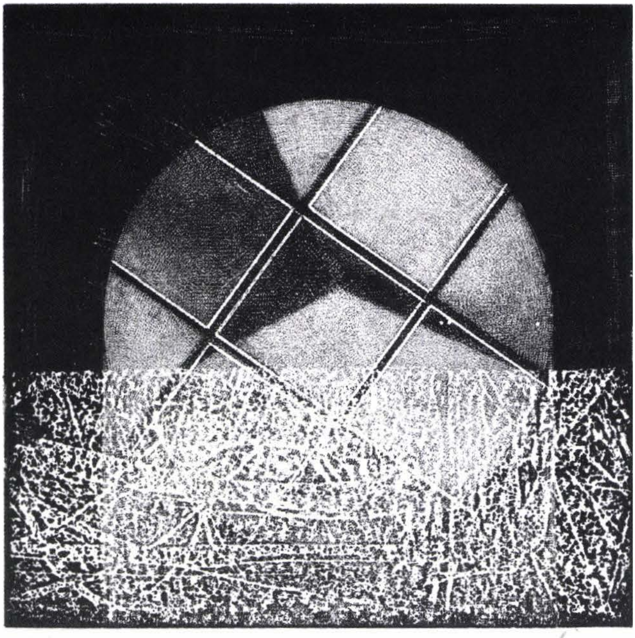


Dinamica II   x5   E.A.   03

DINAMICA II ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezzotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

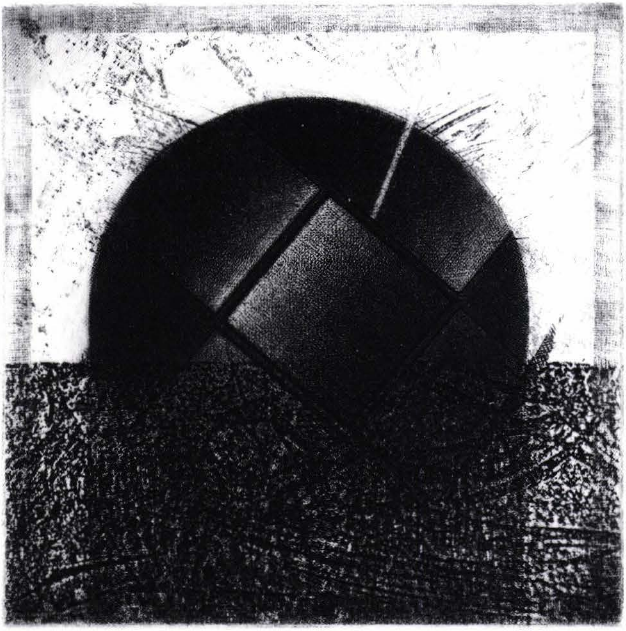


Dinamica III <5<7 G.A. '03

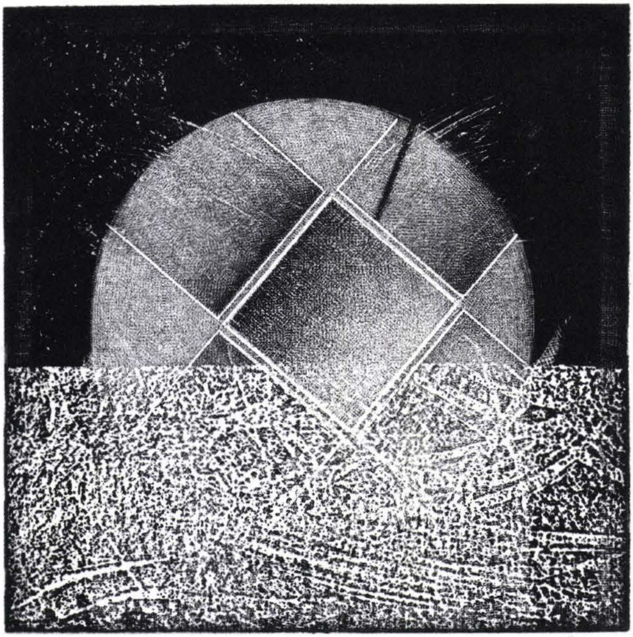


Dinamica III x5 C.A. '03

DINAMICA III ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezotinta ° 10/10 x 2 ° 2003

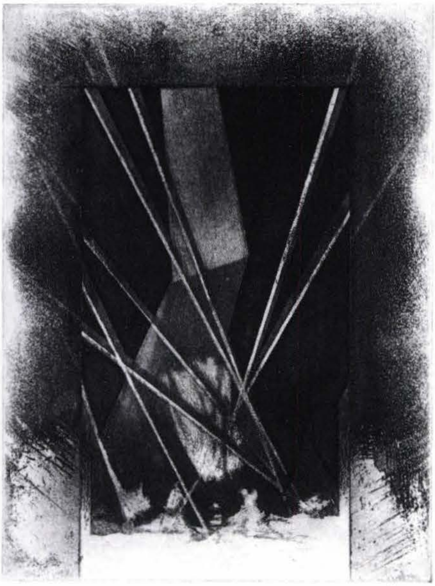


Dinamica IV. C5C7 E.A '03

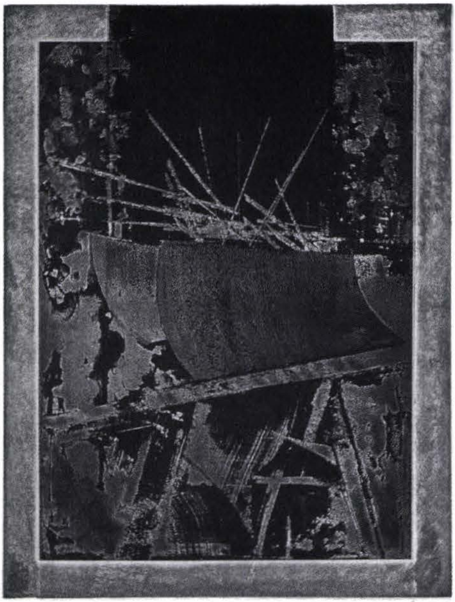


Dinamica IV x5 E.A.

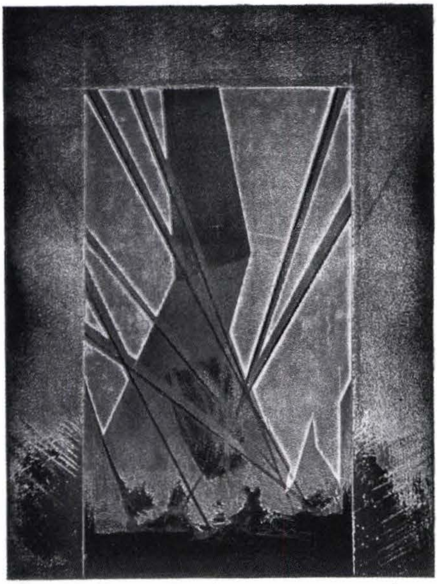
DINAMICA IV ° pozitiv-negativ ° aquatinta-mezotinta ° 10/10 x 2 ° 2003



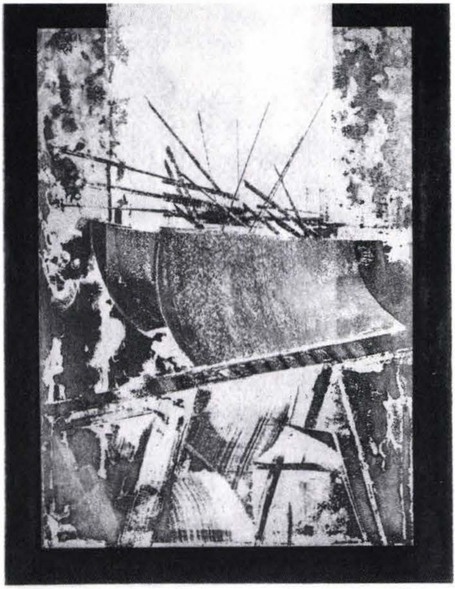
Impact I (C5) E.A. 03



Ecrane II (C5,X) E.A. 03



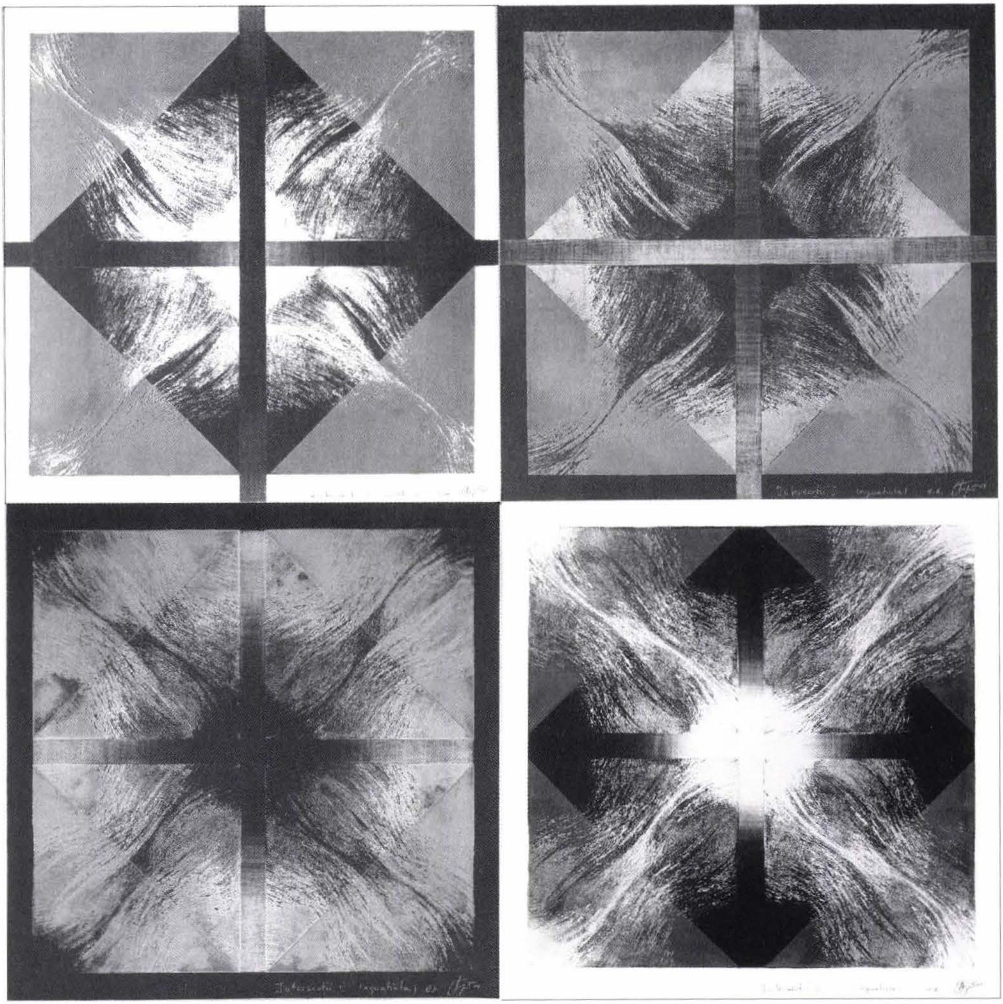
Impact II (C5,X) E.A. 03



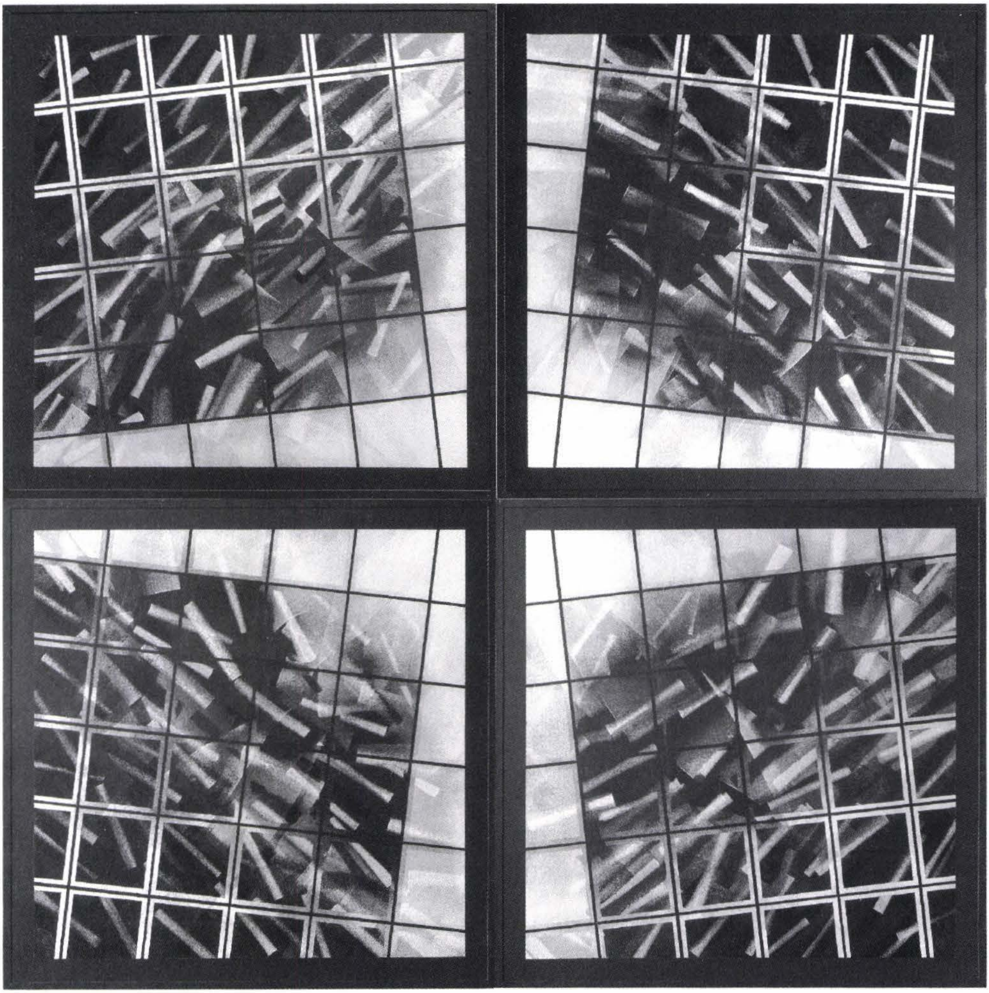
Ecrane I (C5) E.A. 03

IMPACT ° aquatinta ° 12/16 cm x 2 ° 2003

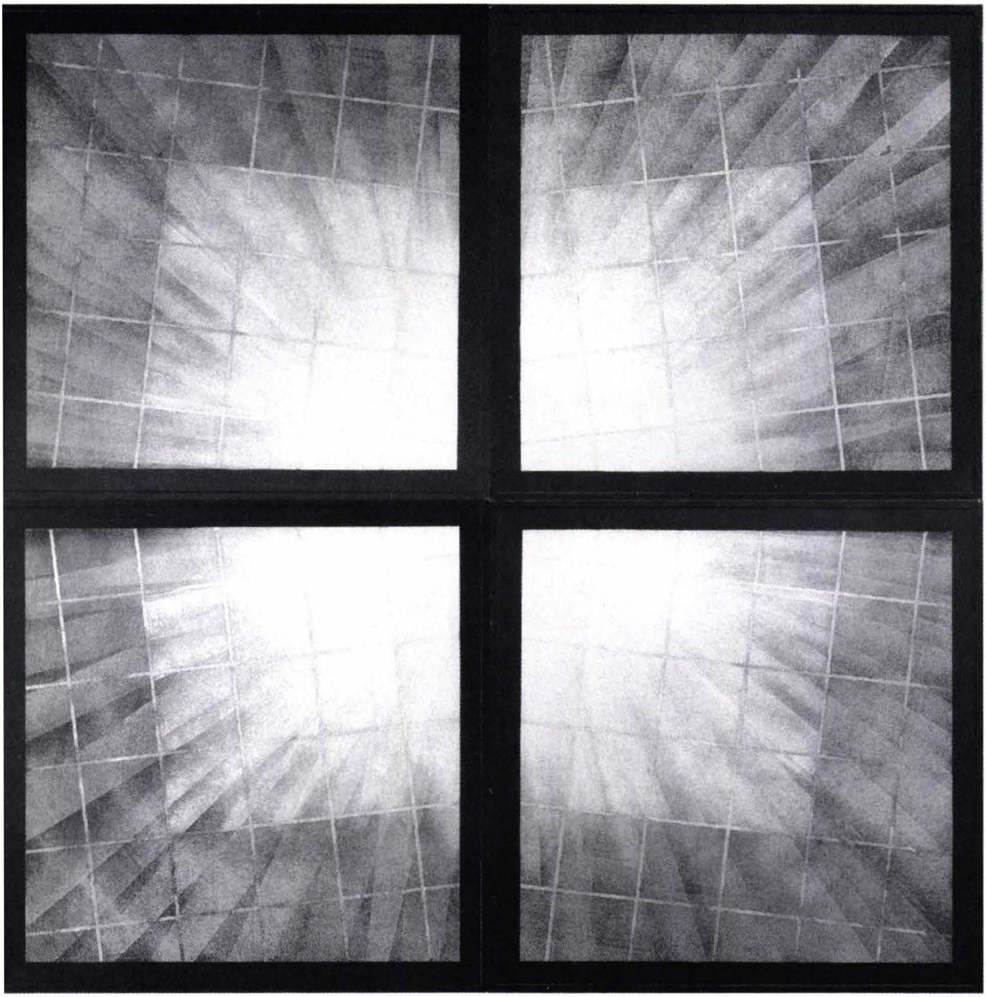
ECRANE ° aquatinta ° 12/16 cm x2 ° 2003



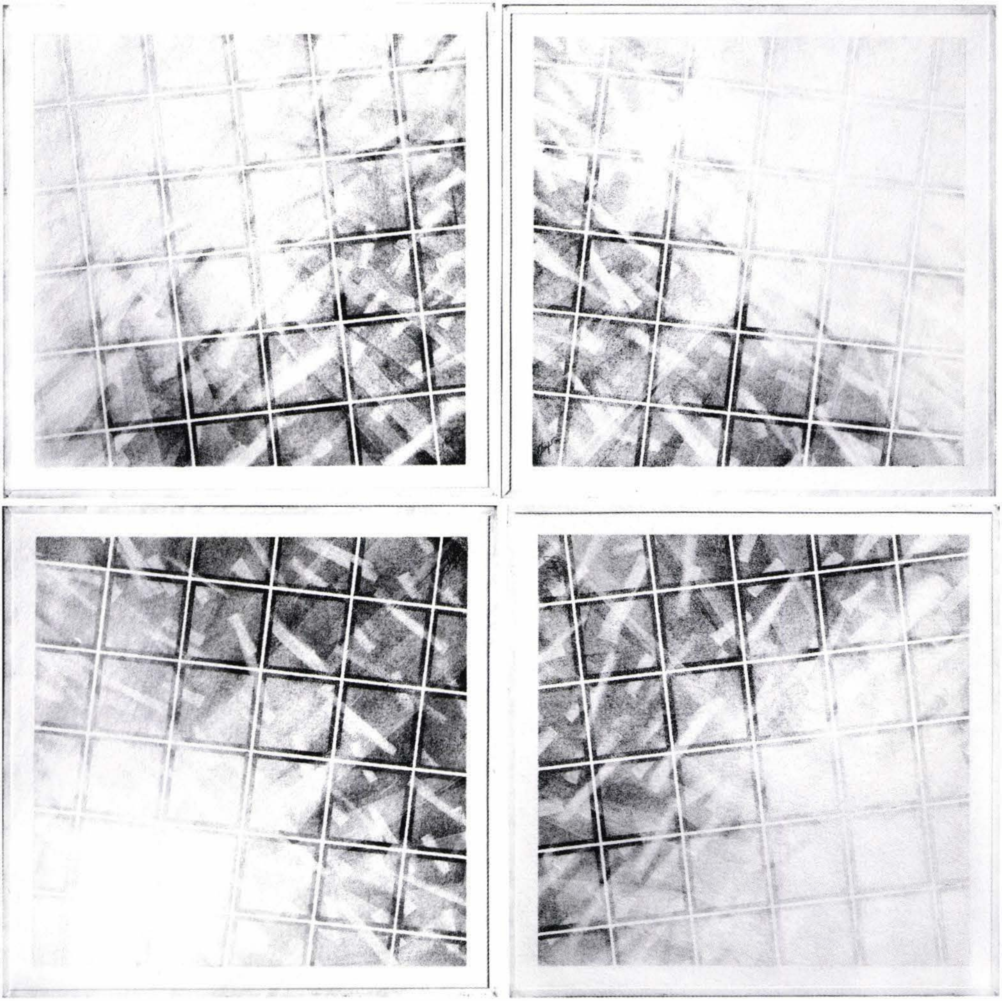
INTERSECȚII ° aquatinta ° 46/46 cm x 4 ° 2004



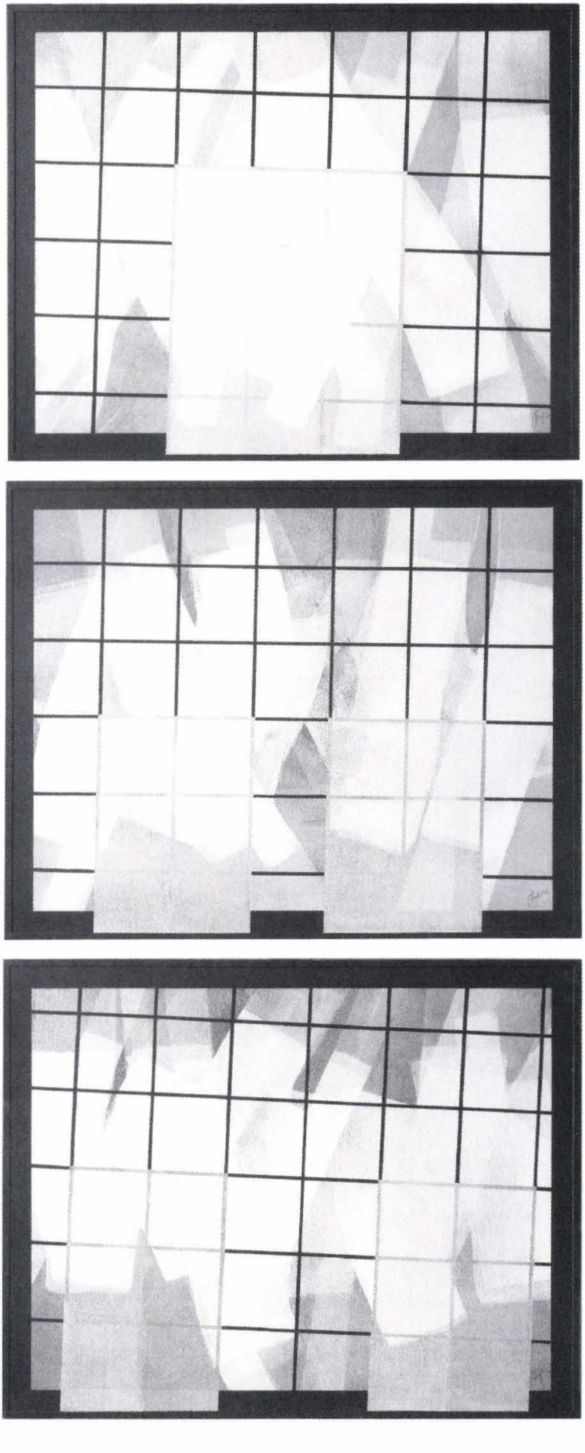
FERESTRE-REFLEX ° tehnică mixtă ° 60/60x4 ° 2004



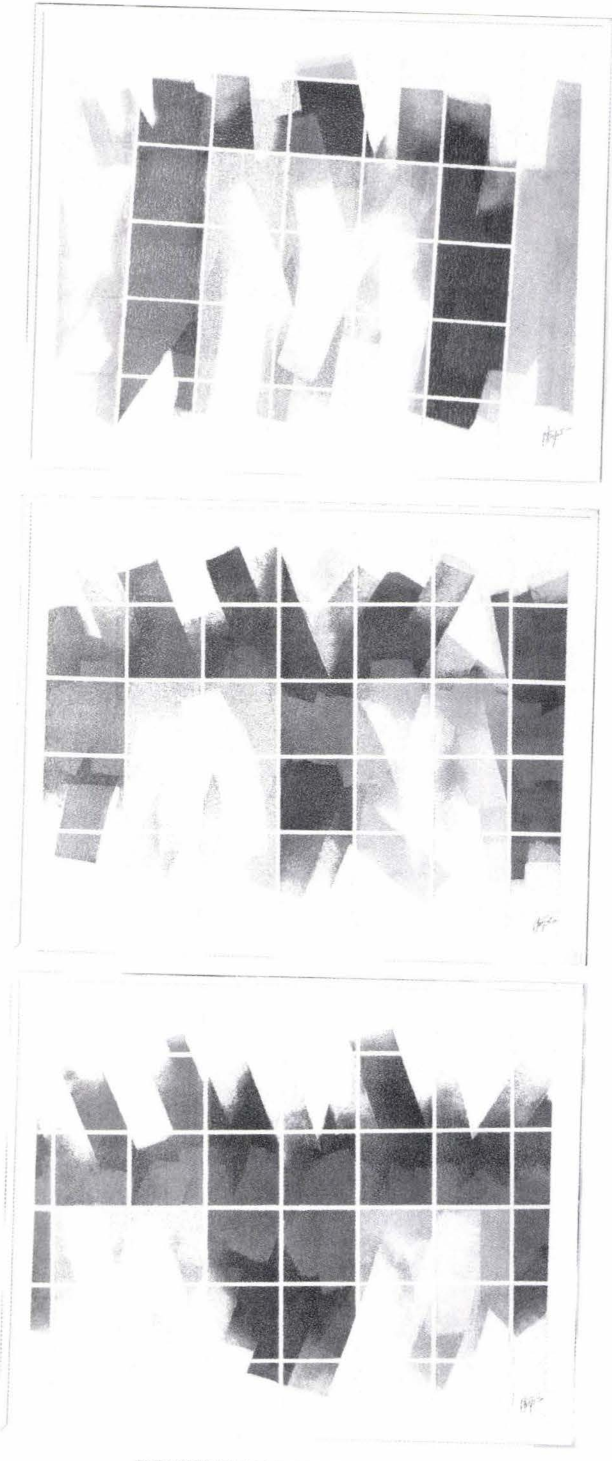
FERESTRE-RADIAȚII ° tehnică mixtă ° 60/60 x 4 ° 2004



FERESTRE-LUMINĂ ° tehnică mixtă ° 60/60 x 4 ° 2004



FERESTRE-MIŞCARE ° tehnică mixtă ° 60/76 x 3 ° 2004



FERESTRE-DINAMISM ° tehnică mixtă ° 60/76 x 3 ° 2004

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - HELIOS - TIMIȘOARA 1979

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - HELIOS - TIMIȘOARA 1983

TABĂRA DE CREAȚIE - CENAD 1985

ARTA
GALERIILE DE ARTA

TABĂRA DE CREAȚIE - BOTOȘANI 1988

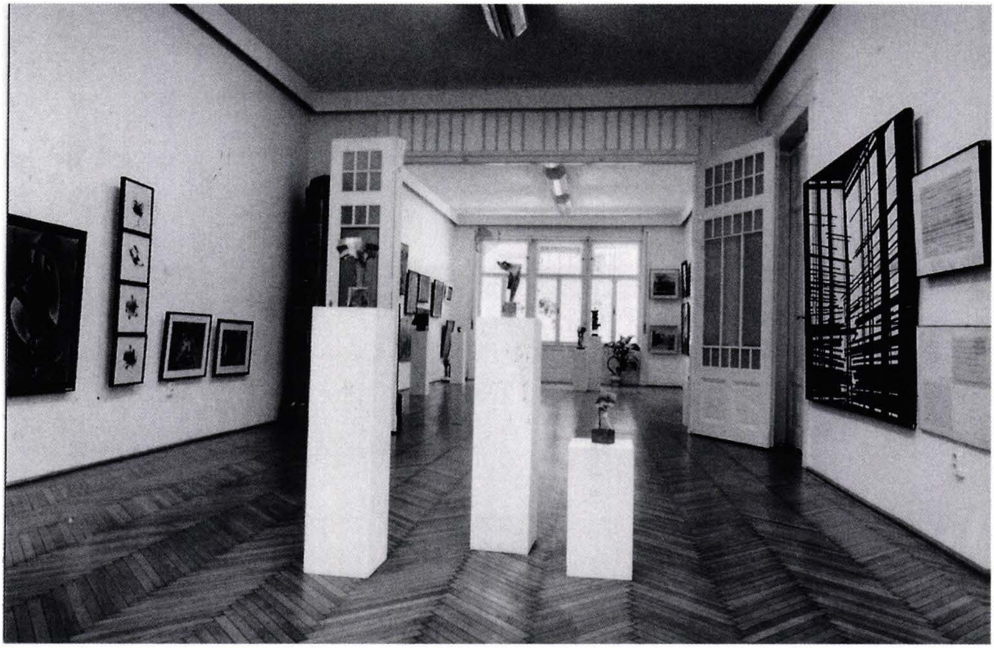
TABĂRA DE CREAȚIE - MRACONIA 2003

VOIEVODU STEFAN CEL

TABĂRA DE CREAȚIE - PUTNA 2003

GALERIA TENTA ART - DESCHIDEREA OFICIALĂ 2000

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - IOAN SĂLIŞTEANU - GALERIA TENTA ART 2000



GALERIA TENTA ART - EXPOZIȚIE DE GRUP 2000

VERNISAJUL EXPOZIȚIEI PERSONALE - LIVIU SUHAR - GALERIA TENTA ART 2001

OPINII CRITICE

Lucrările prezentate în expozițiile personale şi de grup au incitat numeroase aprecieri din partea unor personalitați din lumea artelor. Consider că inserarea în lucrarea de față a unor texte cu caracter exegetic va completa în mod oportun capitolele precedente, oferind o idee de ansamblu asupra întregii mele opere de până acum.

„Cele aproape 40 de lucrări sunt tot atâtea sondări privind forța de exprimare a diferitelor tehnici de alb-negru, de la linogravură până la aquatinte, şi tot atâtea prilejuri de a încerca o acomodare a artistului cu metaforele vieții. Acesta fiindcă tânărul Constantin Catargiu e, vădit, un orgolios care ambiționează să aducă realitatea la numitorul său comun, cadrul devenind joc critic al unor experiențe de grafică sensibilă, născute din reflexie pe temă. E o artă sobră, de construcție riguroasă, având o grație meditativă pe care, probabil, Catargiu o poartă şi de acasă, din satul său aflat în preajma Voronețului."

(Aurel Leon, în *Cronica*, XIII, nr. 16 (638), 21 aprilie 1978, Iaşi)

„...ataşat de linia desenului oriental, în speță de cel japonez al stampelor, al stilizării figurii umane şi peisajului, tânărul artist plastic înaintează azi spre conturarea unui stil propriu, în tehnica mezotinta, o tehnică dificilă, în care obținerea umbrei şi a luminii de pe placa de zinc pretinde un greu travaliu, dar şi o stare de grație sufletească elevată, de meditație şi maturitate a sentimentelor.

Pasionat al graficii de contraste, de alb-negru, constructor sever al unor compoziții în care intră în joc şi mişcarea meditativă a lumii moderne, patosul ei constructiv, dar şi unda lirică, ca în „Compoziție cu telefon", „Aurul negru", a unor motive şi simboluri surprinse în linii diafane, de-o acuratețe exemplară, în lucrări ca „Să mă măsor cu timpul" şi „Maramureş", poate puţin cam prea reci, prea severe, dar care anunţă o severitate mai degrabă compoziţională, decât una temperamentală, tânărul artist denotă, de pe acum, un echilibru lăuntric şi o ţinută artistică reală. Desenele (...) relevă de data aceasta o pasiune mai veche a tânărului plastician, pornind de la simbolistica poeziei blagiene, a gândirii ce l-a urmărit constant, pe care el a concretizat-o în desene de o proaspătă virtuozitate, cu tente de japonezării, intitulându-şi ciclul drept un „Omagiu al germinaţiei", el însemnând, de fapt, un preludiu la lucrări viitoare, puse sub pecetea de taină a acestui mare simbol creator al vieţii şi al fiinţei"

(Radu Voinea, *Constantin Catargiu*, în *Orizont,* XXIX, nr. 41 (552), 12 octombrie 1978, p. 1)

„De aici şi impresia pe care o lasă (dincolo de nuanţele unitare de sensibilitate), de diversitate a soluţiilor şi chiar a viziunilor abordate.

Pe lângă caracterul de „joc" inspirat pe care îl au unele lucrări, surprinde gravitatea problematicii şi interpretarea nuanţată a realităţii. În tehnicile specifice acvaforte, acvatinta, litografie, xilogravură, Constantin Catargiu parcurge diverse modalităţi, de la efectul pictural până la linia incisivă, de la tentele de culoare până la raporturile nete de alb-negru. Tematica, foarte diversă, subliniază capacitatea de observaţie şi de transpunere artistică, ea fiind axată fie pe surprinderea realităţii contemporane, fie pe interpretarea poeziei obiectelor („Compoziţie cu telefon", „Didactică" şi altele), fie pe poezia peisajului şi a semnelor specifice locului („Maramureş", „Peisaj din Bucovina", „Destin") sau concretizarea unor exerciţii conceptualiste, similare cu cele ale altor colegi de generaţie."

(Ciprian Radovan, *Expoziţiile personale, mărturii ale unui înalt profesionalism în artă*, în *Orizont*, XXXVI, nr.10 (582), 4 februarie 1979)

„În lucrarea intitulată „Redați pământului lumina”, Constantin Catargiu operează sugestiv cu masele de umbră şi lumină, care nu sunt numai valențe plastice, ci adevărate simboluri maniheiste (se completează şi se exclud în acelaşi timp), aluzie la raportul dinamic dintre bine şi rău. Deşi ocupă o suprafață mai mică, lumina se decupează intens într-un pătrat, acela al speranței.”

(Ileana Pintilie, *Salonul tineretului*, în *Orizont*, XXXIII, nr.11 (733), 19 martie 1982)

„Bun stăpânitor al virtuților expresive ale graficii, Constantin Catargiu pare a se fi detaşat de vârstele sale plastice anterioare printr-o certă îndepărtare spre simbol. Păstrând în filigranul stilului, remarcabil ca diversitate tehnică, aceeaşi tentație renascentistă de redare a volumelor, clarobscurului şi perspectivei dar, mai cu seamă, bucuria „contrastelor” tonale de negru pe negru, el a expus 5 gravuri în metal (acvatinta şi mezzotinta) şi 2 desene, ieşite, toate, din autoritatea structurală a unei singure idei plastice. Frumusețea liniei, discreția luminii şi desenul de mare rigurozitate se completează reciproc, subliniind, astfel, ritmurile interioare de semnificaţie ale obiectelor, aceste hieroglife intenționale ce marchează simbolic elocvența imaginii, ale cărei arătătoare trec mult dincolo de ora cuminţeniei figurative. Nerefuzând fixarea detaliilor sau trecerile imperceptibile, cu accente de lumină-umbră, Constantin Catargiu realizează o perfect maturizată gravură tonală, cu impresionante modelări de volume din efectele mătăsoase ale clarobscurului.”

(Nicolae Stoia, *Expoziție de grup*, în *Orizont*, XXXIII, nr. 27 (749), 9 iulie 1982)

„Încă scindat de două obsesii, aceea a acribiei tehnice (ştiut fiind ce performanță, câtă seducţie acoperă gravura contemporană) şi cea a semnului imagistic personal, Constantin Catargiu reuşeşte indiscutabil răspunsuri elegante şi rafinate în aquatintele sale. Poate tocmai distribuirea polară a atenției explică

„pierderi" de „energie" în zona gândirii artistice. Aceasta desigur în principiu; dar principiu fiind, rămâne neiertător.

Ideea artistică din ciclul „Germinații" e uzuală aproape, ține de un „folclor" al tehnicii înseşi şi doar serialitatea ipostazelor înalță imaginea la o retorică de gust modern. Armătura semantică a imaginilor o constituie voința de simbolizare, aşa cum textele din catalog o relevă (Deliu Petroiu, Ileana Pintilie, Ion Arieşanu, Nicolae Stoia, Ciprian Radovan), fapt decelabil prin însăşi maniheica alăturare a suprafețelor masive de alb şi negru (germinația e prin ea însăşi un proces nictic).

În expoziția lui Constantin Catargiu, artist diligent cu imaginea, respectuos față de profesiunea sa, suntem la rându-ne scindați în favoarea unui ciclu în lito şi cărbune, în care, superba ca idee, omologie dintre scriere şi arătură, se deschide fertil între atâtea „déjà vu"-uri ale artei contemporane. Cu aerul unor studii de ultimă oră, aceste desene, mai mult decât farmecul ideatic al unui măr secționat sau al unui ou claustrat într-o sferă de sticlă (regulă combinatorică după care orice se poate aşeza alături de orice) respiră personalitatea, dar mai cu seamă şansa unui exercițiu spiritual. Latența acestor imagini din ciclu ne solicită să descifrăm în bulgărele de pământ prefirat în liniamentele brazdei, ideograma unei scrieri, morfemul ei cel puțin, având în vedere că plugarul însuşi, arând, scrie cu brăzdarul în pagina câmpului. Şi nu-i ciudat că întâia scriere avea ca suport poate pământul unei brazde?"

(Coriolan Babeți, *Constantin Catargiu*, în *Orizont*,
XXXIV, nr.16 (789), 22 aprilie 1983)

„Ingeniozitatea sa în asocierea unor efecte tehnice denotă o inteligență artistică bine fructificată, întotdeauna aservită ideii şi sporirii densității expresive. Siguranța mânuirii ductului liniar este conjugată armonios cu o înclinație particulară pentru pictural, deseori efectele de halou nuanțând sensibil motivele-simbol folosite de artist. Constantin Catargiu este fascinat de realitatea obiectivă şi din această realitate descind simbolurile sale. Interogaţiile lui asupra realităţii nu evoluează pe linia fantasticului şi a subiectivităţii pronunţate. Ele sunt mai degrabă secvenţe asupra cărora artistul meditează, încercând să pătrundă dincolo de aparenţă, în esenţe şi fenomenologie („Metamorfoză", „Ipostaze", „Incubaţie", ciclul „Germinaţie"), sau, uneori, transferuri din realitate cărora le conferă un caracter simbolic („Bucuria muncii").

Grafica lui Constantin Catargiu este în fond un demers problematic sincron cu epoca, fără a cădea însă în excesele de suprafaţă ale modei sau în facilităţi graţioase. În momentele sale de vârf (cum ar fi ciclul „Germinaţie") ea posedă calităţi de profundă stabilitate, impactul vizual, nuanţat şi evolutiv purtând marca revelaţiei ca echivalenţă a unei realităţi ce-şi dezvăluie cu discreţie tainele. O realitate pe care Constantin Catargiu o pătrunde şi o redă cu sensibilitate şi măiestrie."

(Ciprian Radovan, *Fascinaţia realităţii. Note pe marginea expoziţiei Constantin Catargiu*, în *Drapelul Roşu*, nr. 11902, 11 mai 1983)

„Vocaţia lui Constantin Catargiu pentru desen este secondată de o temeinică pregătire. Receptiv la datele realităţii, sensibil la amănuntul semnificativ, artistul selectează elemente obiective cărora le conferă o polivalenţă expresivă prin crearea unui context plastic adecvat.

Evitând teribilismele şi locurile comune ale modei, fără a fi însă refractar la fenomenul artistic contemporan, Constantin Catargiu urmăreşte realizarea unei corelaţii nuanţate şi coerente între obiectivitate, mesaj ideatic explicit şi mesaj ideatic conferit şi amplificat de valenţele plastice intrinseci. Înclinaţia spre picturalitate sensibilizează imaginile, fără a altera atributele calitative specifice limbajului grafic. Acurateţea tehnică în acest caz se înscrie în preocupările sale ca suport obligatoriu şi nu ca un scop în sine. Fără îndoială, Constantin Catargiu este un dotat şi laborios tehnician, dar acest aspect este mai puţin important. Mesajul său artistic este generat în primul rând de o necesitate autentică de comunicare care justifică desigur, implicit, preocuparea permanentă pentru măiestrie, atât în privința unor valori plastice cât şi a calităților tehnice adiacente.

Cu largi disponibilități pentru gravura pe metal, stăpânind bine tehnici diferite (aquaforte, aquatinta, mezzotinta), folosite pure sau în combinații, Constantin Catargiu se defineşte tot mai clar ca un rafinat poet al imaginii. O implicare subiectivă neostentativă, devine suportul unor explorări oarecum diversificate, lucrările prezentate defalcându-se în două cicluri: "Crepuscul" şi „Natură statică". Dacă primul se caracterizează printr-o gestică stăpânită, descriind ipostaze existențiale nu lipsite de dramatism, cel de-al doilea corespunde unei interpretări a concretului, implicația emoțională aspirând spre densificare, generată de rafinatele tranziții între fonduri catifelate şi irizații sidefate, de o paginație inspirată şi o riguroasă compunere."

(Ciprian Radovan, *O tehnică artistică laborioasă*, Catalogul expoziției personale, Galeria Helios, Timişoara, 1983)

„Pornind de la titlurile potrivite pe măsura lucrărilor sale îndelung elaborate, Constantin Catargiu se defineşte, de la bun început, un om căruia nimic din ceea ce e omenesc nu-i este străin şi, în acelaşi timp, un artist pentru care semnificațiile poetice nu implică literaturizarea imaginii, după cum meditația subiacentă nu presupune păstrarea terenului ferm al formei plastice de dragul modernității artei conceptuale; el gândeşte în linii şi suprafețe, îşi exprimă nedumeririle şi certitudinile în relația infinit modulată de negru-alb, îşi leagănă lirismul discret în ritmurile vizualității.

Fără să uite nicicând rădăcinile – istoria şi legenda – („Acolo în Țara de sus", „Maramureş", „Întâlnire cu țara de dor") acest tânăr grafician îşi păstrează ochiul atent la semnele contemporaneității („Secțiuni în prezent", ciclurile „Industrie-Carbochim" şi „Bucuriile muncii"); copleşit de tot ce este „Ancestral în timp şi spaţiu", cutremurat de ceea ce s-ar putea declanşa dintr-o pană de luciditate sau de responsabilitate a omenirii de astăzi („Semnal"), căutând repere ale statorniciei („Logodnă" – o roată ţărănească înfiptă în brazde) repudiind caducitatea, el se simte interesat de momentul revelant al actualităţii („Reportaj", „Accident") convins că a surprinde fugitivul nu înseamnă a plăti tribut improvizaţiei. Sedus de frumuseţea epurată a „Reflexelor" (iscată dintr-o migală de meşteşugar trudind fără răgaz în căutarea perfecţiunii) nu ocoleşte uneori imprecaţia de esenţă etică împotriva inactivităţii care cotropeşte şi urâţeşte spaţiul omului, lezând condiţia umană însăşi („Stârpiţi arahnidele”). Rareori îl ispiteşte câte un colţ de timp oprit („Natură statică cu capac”), căci lucrurile lumii acesteia sunt proiectate în fluxul luminii necurmate a „Metamorfozei”: una din înfăţişările tainice ale acesteia se numeşte „Incubaţie”, iar de trăieşte „in nuce”, în sământă, este obiect de uimire şi bucurie („Omagiu germinaţiei”).

Astfel, cu toată rigoarea construcţiei, în pofida atracţiei spre modelele supreme ale geometriei, la urma urmei nemuritoare dar reci, Constantin Catargiu nu se mai poate socoti împăcat cu lecţia mărului lui Cézanne; el taie fructul rotund pentru a vedea ce se ascunde dincolo de alcătuirea sa desăvârşită. Dincolo e viaţa, imperfectă poate, trecătoare de bună seamă, şi totuşi, veşnic reînnoita şi mirabila viaţă.”

(Deliu Petroiu, *Un artist al semnificaţiilor plastice*, Catalogul expoziţiei personale, Galeria Helios, Timişoara, 1983)

„Constituite pe o tehnică a combinaţiilor diverse de efecte plastice şi nu străine de reflexul tonic al unei energice lucidităţi, gravurile lui Constantin Catargiu probează calităţile acestui artist cu structură a sensibilităţii studiată, „livrescă”, pentru care arta pleacă din, pentru a reveni în propriul ei spaţiu, oricare îi vor fi meandrările între două atingeri cu sine. Recunoaştem în ultimele sale lucrări pasionanta încercare de a stabili, printr-o ingenioasă destrucţie a timpului plastic, o semantică a autenticității expresiei şi ideii, obținută după o riguroasă căutare în stocurile de expresivitate refolosibilă ale graficii. Curajul (re)experimentărilor, segmentează, conduce la refractări şi reflectări neaşteptate şi încorporează meditații subiective în aceste „naturi statice" unde elementele vizualului, fixate în cadre parcă atemporale şi locuite de un borealism studiat, impun o atmosferă de măreață linişte a demnității şi echilibrului. Stabilirea, îndelung calculată, a utopicii concretului obiectual pentru faptul plastic palpabil ca atare, duce la relaționarea atentă a enunțului cu realitatea expresiei, atingându-se acea mult râvnită dar incomodă temperatură a înălțimii de gând. Sub o regizată obiectivitate, viziunea plastică se-ncarcă de un aer insolit, aproape halucinant uneori, prin acuitatea observației, rezultat al şarjei compoziționale ce vizează spațiul simbolizării.

Să le reamintim cititorilor, pentru o posibilă confruntare, unele semnificații majore ale elementelor din recuzita simbolică tradițională (roata, ghemul, oul, vasul-sacru, mărul, labirintul), cu care ne întâlnim şi în recentele lucrări ale lui Constantin Catargiu.

Roata cu spițe e un semn post-cosmogonic exprimând misterul ontologiei ca realitate supremă, aflată concomitent în unitate şi multiplicitate, în transcendență şi imanență. Paharul conținător al oului e un succedaneu al vasului sacru, „Fața de aur a oului lui Brahma", ce are drept corelativ în creştinism „Arca de alianță" sau „Locuința de aur", respectiv cupa euharistică. Oul este imaginea simbolică a creației şi a universului, indicând Marile Misterii. Mărul e fructul biblic al cunoaşterii şi autorevelării. Ghemul reprezintă legătura dintre diferitele stări ale existenței sau dintre acestea şi principiul care le animă, meandrele şi liniile sale şerpuitoare amintind de curgerea vieții spre moarte şi a morții spre viață. Labirintul, simbol al eternității, e locul unde se petrece împreunarea sacră a Pământului cu Cerul, el fiind legat simbolic de ghem şi de roată, care nu e, la rândul ei, decât o reluare a simbolismului coloanei cerului.

Sunt, am putea fi întrebaţi, toate acestea de regăsit în grafica lui Constantin Catargiu? Cel puţin ca prag de plecare spre sens, da. În ciuda (ba chiar graţie) lor, „lectura” e condusă pe drumuri ce poartă indicatoare neechivoce, deşi un halou de inefabil persistă de ori câte ori reluăm, prin aceeaşi lucrare, călătoria spre artist, semn că arta nu e o cantitate măsurabilă şi că „marginile” ei nu pot fi întâlnite, oricare ar fi direcţia noastră de înaintare.

De altfel, în căutarea opţiunii conceptuale şi formative ideale, Constantin Catargiu pare a se fi detaşat de vârstele plastice anterioare tocmai printr-o deplasare fericită a graficii sale spre zona meditaţiei autointerogative. Truditor tenace, îşi păstrează nealterată responsabilitatea deciziei în plan tehnic, începând, astfel, să semene cu sine în singura realitate care îl interesează când face gravură: realitatea imaginii.

Sintaxier al graficii, Constantin Catargiu, căruia nu-i plac trucurile persuasive, îşi grădinăreşte încet, meticulos superlativele plasticii sale, refuzând decorativismul mecanic al naturii statice, luat de alţii, în general, mimetic şi “de-a gata” din real. El întreţine astfel un colocviu al elementelor în care jocul umbră-lumină, materie-spaţiu, real-imaginar e virat spre o eleganţă discret-desuetă, de rafinată expresivitate. Frumuseţea liniei, discreţia luminii şi desenul de mare rigurozitate subliniază ritmurile interioare de semnificaţie ale „obiectelor” sale plastice, hieroglife intenţionale acestea, ce marchează simbolic ceasul elocvenţei imaginii, ceas ale cărui arătătoare trec mult dincolo de ora cuminţeniei figurative.

Nerefuzând fixarea detaliilor sau trecerile imperceptibile, cu accente de luminozitate contrastive, Constantin Catargiu realizează o perfect maturizată gravură tonală, cu predominanţă de fundal a negrului întunecat, picturală, ca la portretiştii englezi din „suta a 18-a”, şi impresionante modelări de volume din efectele mătăsoase ale clarobscurului.

Credem că în multe lucrări din prezenta expoziţie, Constantin Catargiu a sădit seminţe plastice care vor găsi forţa să rodească şi să ne umple mâinile, în toamna culegerii, cu boabe grele de sens. Tradiționale prin respectul pentru definitiv, pentru claritatea formei, a desenelor şi a comunicării, lucrările acestea, care sunt, uneori, incitante juxtapuneri de contraste, impun în plastica timişoreană un artist care a reuşit să adune, grație unei tehnici extrem de diverse, caracteristicile pregnante ale unui limbaj distinct particularizant, un artist care îşi revendică, de aceea, un loc privilegiat în memoria noastră afectivă."

(Nicolae Stoia, *O grafică a demnității și echilibrului*, Catalogul expoziției personale, Galeria Helios, Timişoara, 1983)

„Desprins din Nordul răsăritean, dinspre obcinele domoale ale Bucovinei, dintr-o aşezare de pe apa Moldovei, numită Capu Codrului, între Gura Humorului, Stupca şi Mălini, şi coborât apoi spre relieful transilvan în Cetatea Clujului, unde îşi desăvârşeşte studiile, azi, în jurul vârstei de 30 ani, Constantin Catargiu, în tânăra generație de artişti plastici timişoreni, nu mai este, de câțiva ani buni, un anonim.

Temperament echilibrat, dar viril, căutător de tehnici grafice, abordând litografia cu aceeaşi dezinvoltură ca şi mezzotinta sau gravura în „manière noire", până la această vârstă şi la această expoziție, el şi-a definit câteva teme, mai bine zis câteva obsesii, încarnate în semne sau simboluri grafice personale, de certă originalitate, care revin cu ostentație în creația sa. Unul din aceste semne-simbol devine la Catargiu sfera, materializată grafic în măr, în nucă, în calotele sâmburelui. Ca semn al perfecțiunii universale, sfera-măr revendică sensul regenerării, permanente, prin semințele fraterne, ținute, legate în căuşul, sferic şi el, al fructei. Nuca, de asemeni, prin calotele ei, sugerează sfericitatea dar şi substanța şi golul, care, lipsit de fraternizarea miezului, ca la un şoc, s-ar putea sfărâma şi ar putea rupe acest echilibru fragil. Această dualitate, această postare între dileme, această dialectică a contrastului, a echilibrului şi dezechilibrului, a ordinii şi dezordinii, a posibilului şi imposibilului, a extremelor, a albului-negrului, defineşte, tematic şi grafic, mare parte din creația şi natura dilematică a tânărului nostru artist, îl determină să rezolve spațiul său plastic, pus de el în discuție, într-o manieră în care aceste extreme se pun, grafic, în valoare reciprocă.

Astfel, negrul liniştit şi adânc este pus în valoare de volumul sferic al ghemului de ață, unde, materialitatea firului, ea însăşi, pune o altă valoare în joc, de degradeuri şi tonalități de trecere de la negrul absolut la gri şi alb. Acelaşi negru absolut e spart apoi de simbolul oului, în sticlă, deci tot de o sfericitate, prin care artistul surprinde şi transparența materiei, dar trimite şi la semnul-simbol al vieții, în vid, in vitro. Alteori, semnul grafic devine element insurecțional, precum roata ce nu poate, evident, merge lin peste brazdele arate, chiar dacă destinul roții a fost şi este legat, etern, de destinul pământului.

Alteori, semnele grafice pot izbucni în artist şi pe cale afectiv sentimentală, punând în vileag şi pitorescul şi poezia spațiului descris plastic, precum opincile țărăneşti, grosolane, în preajma casei de lemn, ce se îmbucă, în construcția ei trainică şi arhaică, definind o zonă umană, a Nordului, o istorie şi o tradiție. Elementul afectiv-patetic, ce transpare rareori la Catargiu, poate fi surprins, anecdotic, şi în contrastul bătrânului cu câinele, sau în primii paşi ai copilului, dar acestea sunt „accidente” în traseul sever al graficii sale, în care intră analiza stăpânită a sentimentului, surprinderea contrastelor ce dezechilibrează marele univers sau microcosmosul uman, precum în acel „Dublu portret” al său, unde stau față în față omul cu ființa lui, cu persoana lui, şi omul depersonalizat, vidat, ce şi-a pierdut valoarea, rămânând din el doar negativul, pojghița, coaja.

Asemenea trimiteri spre substanța interogativă a destinului uman, sau a ceea ce este efemer, tranzient, sau a ceea ce devine stabil, circulă, ca în nişte vase comunicante, prin lucrările artistului. În ritmurile de alb şi de negru ale unei clădiri în construcție, descoperim nu doar paralelismul perfect al liniilor de alb şi de negru, dar şi monotonia aberantă arhitecturală, care va duce şi la monotonizarea alienantă a ființei, închisă în aceste volume întunecate, în aceste interioare care li se pregătesc pentru o viață, de către muncitorii indiferenți, încremeniți în varii poziții de muncă. Alteori, în cele trei ipostaze ale activităţii pe ogor, graficianul surprinde nu numai semnele grafice: brazda, snopul, sacul cu grăunţe, pe care le uneşte acelaşi unic liant, fiinţa umană, dar el sugerează, prin satul suspendat, parcă, în ceruri, deasupra pământului, o umanitate, o lume de fiinţe, ce şi-au scurs vlaga şi sângele în sacii de grâu, ca printr-o gigantică clepsidră a timpului, sugerări grafice de o mare forţă emoţională şi ideatică, ce conferă, acestui grupaj şi triptic grafic, ideea înălţătoare a jertfei întru devenire, cu tot riscul tezismului, sau al unei maniere grafice, prea puţin subtile, mai de grabă de un realism poetic prea direct, de care autorul ar putea fi amendat la un moment dat.

Un subiect de artă nu mai e o taină, este legat *stricto sensu* de lumea intimă a artistului, de trăirea de zi cu zi, orgolioasă sau anonimă, în focul existenţei, de experienţele existenţiale şi de interogaţiile pe care un destin artistic şi le propune şi le asumă. Analist sever al propriilor trăiri, căutător al împăcării unei tehnici ce, adeseori, îl devoră, cu a unor idei grafice, obsesive, devenite idei-simbol, Constantin Catargiu, cu siguranţă, problema-tizează, în grafica sa, totul, sau aproape totul: natură statică, portret, compoziţie, dar, mai ales, este atins el însuşi de semnul misterios al celui ce stă veşnic în dilemă şi se interoghează. Aceste interogaţii, este important pentru el, pentru definirea lui ca artist, să fie din ce în ce mai profunde, să fie din ce în ce mai dramatice, să fie, din ce în ce, chiar, mai insolubile. În faţa lor, artistul şi arta sa pot prospera, chiar dacă, aparent, se vor retrage, înfricoşate sau învinse. Or, Constantin Catargiu, acest bucovinean, cu lungi tăceri stranii de solitar, cu gesturi cumpănite, dar cu elanuri de muncă, îndărătnice, acest artist cu o tehnică remarcabilă, dublat de o conştiinţă artistică dilematică, aprinsă, ce refuză monotonia ideatică şi grafică, nu pare a fi dintre cei temători şi învinşi.”

(Ion Arieşanu, *O conştiinţă artistică dilematică*, Catalogul expoziţiei personale, Galeria Helios, Timişoara, 1983)

„Lucrările pe care le expune Constantin Catargiu la Baia Mare fac parte din ciclurile „Germinație” și „Crepuscul” în care, în afara simbolurilor general valabile și accesibile ca semnificație, se remarcă acuratețea execuției, economia mijloacelor plastice, gradarea albului într-o masă întunecoasă.”

(Ileana Pintilie, *Expoziția Atelier 35, Timișoara-Baia Mare,* în *Orizont*, XXXV, nr.50 (870), 14 decembrie 1984)

„Constantin Catargiu se arată a fi preocupat de dinamică, de mișcarea surprinsă într-un moment de echilibru compozițional, mobilitatea întemeindu-se pe severitatea compunerii așezate a unor naturi statice (cu draperii, recipiente metalice ori cu forme din natură – fiecare cu un statut diferit privind restituirea obiectului, adică a formelor în imagine) ori, la polul opus, pe libertatea unor compoziții oarecum deschise, sugerând ambianța maximum simplificată a naturii, a orizonturilor („Crepuscul I-IV”)”.

(Horia Horșia, *Jurnalul galeriilor sau scrisori de dragoste*, în *Arta*, nr. 12, 1984)

„În gravura cu valorație laconică, cu imagini diligent elaborate, Constantin Catargiu acreditează o metaforă a vizibilului; câmpuri de forțe antrenate în spectacolul unui apus de soare.”

(Coriolan Babeți, *Salonul anual de artă (III). Grafica*, în *Orizont*, XXXVI, nr.3(875), 18 ianuarie 1985)

„Constantin Catargiu nu face parte dintre acei artiști egocentrici care se ascultă necontenit pe sine și au ochiul întors spre realitatea lor interioară, mult mai importantă, în scara lor de valori, decât lumea; nici nu-și deszăgăzuiește fantezia creatoare exprimând adevărurile ultime ale subiectivității sale. Dimpotrivă, realitatea interioară a artistului se mulează după aceea, concretă, a lumii. Actul creator, de fondare a unui nou univers, se identifică, în cazul său, cu opțiunea pentru o anume realitate exterioară pe care o izolează de contextul ei obişnuit. Catargiu încearcă să stăvilească asaltul formelor reale recurgând la metodă, imprimându-le o ordine şi un sens. Fie că este vorba de un peisaj sau de o natură statică, această „secvență” tinde să devină un simbol, asemeni părții care conține şi evocă întregul.

Artistul acceptă cu gravitate principiul heraclitean al curgerii continue conform căruia nimic nu rămâne identic cu sine, ci este supus, de la un moment la altul, transformării. Mărul sau nuca din pseudo-naturile statice, despicate, ipostaziate în alterarea substanței lor, fac obiectul unor meditații asupra devenirii, asupra tristei materialități a lucrurilor.

Puțini dintre cei care privesc operele de artă ştiu câtă muncă afectivă se află în spatele unor creații aparent simple. Puțini sunt aceia care ştiu cât de mult depinde realizarea unor gravuri de munca minuțioasă şi adesea extenuantă peste placa de metal, prin câte stadii trece până să ajungă operă definitivă. Într-adevăr, de realizarea tehnică – vitală în cazul gravurii – depinde felul în care opera este receptată de către public. Purtător de cuvânt al tinerei generații de graficieni timişoreni, Constantin Catargiu este un artist dotat cu unele însuşiri care-l fac să se remarce față de colegii săi. În general el este tipul de artist care nu se dezvoltă prin salturi spectaculoase, ci temeinic, prin acumulări succesive.

În cercetarea pe care o întreprinde asupra lumii înconjurătoare, Catargiu are o evidentă înclinație pentru obiectivitate. Forma predilectă este sfera, materializată de obicei într-un măr sau nucă, un ghem, o roată sau o sămânță. Artistul creează o întreagă poetică în jurul acestei perfecțiuni căreia îi acordă valoarea de principiu, de esență a lumii.

Astfel, evocatoare a genezei universale, sămânța apare ca o mică sferă înghițită de tenebrele pământului, valoarea ei de generatoare a vieții fiind subtil sugerată de unda luminoasă ce o însoţeşte. Ciclul „Germinație" sugerează cu sensibilitate perpetuarea vieții vegetale care este eternă şi alcatuită dintr-o succesiune de scurte vieți şi morți.

De fapt, întreg ciclul „Germinație" s-a bucurat de aprecieri la expoziții din țară sugerând, nu lipsit de oarecare poezie, perpetuarea vieții vegetale. Catargiu îmbogățește sensul simbolic al germinației cu unul filosofic subliniind devenirea continuă a lumii, dar şi a spiritului. Lucrările din acest ciclu se disting prin acuratețea execuției şi prin economia mijloacelor plastice, artistul urmând albul într-o masă întunecată.

Ziarul „Junge Welt" al Tineretului Liber German a selectat din expoziția „Intergraphik" gravuri ale tinerilor artişti din 16 țări dintre care amintim Germania, Austria, Franța, Cuba, Olanda, Ungaria, Rusia, Polonia, etc. Aceste lucrări au alcătuit o mapă de grafică internațională dedicată Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenților – Moscova 1985.

Considerăm această afirmare pe plan internațional a tânărului grafician timişorean ca un succes binemeritat, ca rezultat al eforturilor sale creatoare depuse în vederea clarificării propriului său limbaj plastic.”

(Ileana Pintilie, *Un univers plastic singular*, 1985)

„Constantin Catargiu, de pildă, în interferențele, crepusculurile sau gravurile sale, inspirate de contrastele cotidianului sau ale lumii moderne, impune o artă în care zonele explozive ale luminii răsar din oceanuri haotice de umbră. El sugerează un întuneric absolut, primordial, misterios, în care se mişcă, parcă, în căutarea de-a ieşi la vedere, sâmburele firav al luminii. Temele lui Catargiu nu ne indică un aureolar, dar nici un artist al crepusculului, mai de grabă, arta sa este una a unor energii reținute, separate net prin contrastul luminii şi al întunericului. Motivistica sa, fie cea alegorică – piramida, copacul, valul, fie cea legată de tendințele contemporaneității, țintind la ecologie, sugerează un lucid, un iubitor al formelor exacte, al echilibrului clasic, atins de tarele veacului, un candid, ajuns sub influența nocivă a civilizației extreme. El se mişcă, uneori chiar şi în grafică, într-un cadru coloristic expansiv şi jucăuş, în ciuda temelor grave. El ne aduce un lirism reținut, în pretextele sale pentru naturi statice, în care drapajele, culoarea sau linia sunt dense, pure, sugestive şi nobile.”

(Ion Arieşanu, *Destin creator,* în *Orizont*, XXXVII, nr. 3 (987), 17 ianuarie 1986)

„Situat în categoria artiştilor care îşi construiesc cu meticulozitate un eşafodaj pentru prezent, în urma cimentării solide a etapelor parcurse şi nicidecum date uitării, Constantin Catargiu dezminte irevocabil orice prejudecăţi generalizatoare cu referire la virtuţile creative ale „stării de improvizaţie”. Avem în vedere faptul că spontaneitatea în sine nu a constituit niciodată un suficient fundament al unui act artistic, că ceea ce recunoaştem, apreciem şi chiar invidiem ca „naturaleţe” a geniului improvizator nu reprezintă decât consecinţa îndepărtată a unui har indiscutabil, dar care nu se poate împlini, sub raport creator, decât atunci când capătă forma unei construcţii de idei ce traversează decis elementul aleatoriu. Din această perspectivă, lucrările lui Constantin Catargiu sunt în totalitatea structurii lor urmarea unui act volitiv, această structură fiind stabilită încă în momentul dinaintea apariţiei modelului imagistic, având uneori suficientă forţă de generalizare pentru a permite desfăşurări pe textura unor cicluri de gravuri. Dincolo de acest moment, artistul îşi poate desfăşura sistematic voinţa de materializare în formă a modelului mental, întreprindere în care demonstrează o remarcabilă disponibilitate a mijloacelor, având însă întotdeauna în vedere evidenţierea funcţiilor demonstrative ale ideii iniţiale, fără a depăşi însă limitele unui echilibru în numele căruia dorinţa de a da expresie nu este deviată niciodată către expresionism. Arta sa nu caută să *reprezinte* datele unei realităţi prelucrate până într-acolo încât devine capabilă de a se exhiba doar sub aspectul ei „artistic”, ci dimpotrivă, urmăreşte investirea oricărui reper obiectual cu un rol activ în trama dramatică a compoziţiei. Nimic nu apare întâmplător în economia imaginii, relaţiile dintre diferitele straturi de semnificaţii ale acesteia sunt cât se poate de evidente, vizând demonstrarea unor concluzii ale artistului, turnate cu predilecţie în tiparele unui limbaj cu marcată tentă confesivă. Gravurile lui Constantin Catargiu adoptă adeseori, în mod manifest, formula extrem de delicată a construcţiei alegorice, evitând însă transformarea ansamblului imagistic într-o legendă codificată. De altfel, cel mai adesea aceste lucrări – şi faptul transpare cu atât mai limpede în cazul ciclurilor – sunt alegorii ale unor stări, jalonând cu sinceritate şi gravitate etapele trecerii subiectivităţii artistice prin succesive zone de afectivitate, a căror origine trebuie căutată în dorinţa de a evidenţia anumite sensuri majore ale unor teme ce-l preocupă în mod constant pe artist. Desfăşurarea demonstraţiei vizuale capătă astfel o construcţie poematică, ea poate fi „citită" şi receptată asemenea unor stanţe ce închid în ele perspective cu valoare unică, în genul confesiunilor lirice, cu a lor adâncită implicare subiectivă. Cazul unei astfel de situări faţă de actul artistic demonstrează perfect limitele unor noţiuni ca „realism" sau „suprarealism": Constantin Catargiu face demonstraţie unei arte de tăcută concentrare, preocupată de găsirea celor mai adecvate mijloace de potenţare a expresivităţii şi totodată de delimitarea sensibilă, lipsită însă de stridenţe, a unei atmosfere ce-i permite (şi chiar îi pretinde) evidenţierea unor preţiozităţi de tratare a unui apreciabil spectru de tehnici şi maniere ale gravurii."

(Marius Tătaru, *Constantin Catargiu*, în *Atelier 35)*

„La o adăstare asupra ciclurilor de gravuri ale lui Constantin Catargiu („Crepuscul", „Germinaţie", „Interferenţe") vom remarca, dincolo de orizontul adesea impecabil al realizării tehnice (cu o preferinţă mai veche pentru metal şi mai nouă pentru lito, în variantă color), o perpetuă aşezare a artistului pe pasul dinapoi al pretextului. Asupra „motivului" artistic, care este mereu realitatea însăşi, cu toate datele de materie şi inefabil cu care se dăruie ochiului şi minţii, tânărul grafician aruncă, precum asupra „Copacului" ce i-a servit chiar ca emblemă în execuţie, vălul unor seve lăuntrice care pot fi deopotrivă materializarea voit plastică, cu unele memorări rembrandtiene, a luminii solare crepusculare, dar care pot fi, totodată, la fel de pertinent artistic, materializări ale propriilor gânduri şi idei sub care copacul devine un pretext (sau, mai exact, un subtext) al unui discurs afectiv vizualizat. De altfel, multe din lucrările artistului se cheamă „Pretext”... pentru o natură statică sau pentru un portret, venindu-i, credem, această pre-cedere a conceptului într-un mod aproape livresc din tendința sa funciară de a recupera adevăruri aflate dincolo de „motiv” (de motivul plastic), semnificații implicate fiecărui obiect, sensuri disimulate alegoric pretutindeni, o forță de a intui sau chiar a cunoaşte efectiv, că sub haina lucrurilor se întinde un univers mult mai vast decât îl lasă vizibil marginile sesizabile fizic şi care nu poate fi redat altminteri decât prin puterea de sinteză integratoare a câte unei metafore. Imaginile mentale dominante (ieşind la iveală mai ales în ciclurile de desene recente, „Formă şi Spațiu” şi „Coloană pentru pământ”) şi ierarhiile subiective care-l conduc către finețea unor asocieri poetice (de pildă, ciclul celor şase aquaforte / aquatinta din „Crepuscul” sunt, de fapt, o istorie a unei vieți condensate în „istoria” luminii unei zile), sau care-l fac să vadă, într-o natură statică cu mere, cu pahare olandeze, cu falduri şi cu ghem, un sens spiritual disimulat şi o compoziție plastică integrând întreaga „natură” ca pretext al unei implicări artistice şi creatoare, spiritual mult mai largi decât mobilul unui exercițiu de virtuozitate tehnică, această asociere de dominanță mentală şi de sensibilitate caracterizează grafica lui Constantin Catargiu şi, deopotrivă, balanța spiritului său în permanență încordat, dar senin”.

(Anca Vasiliu, *Expoziție de grafică Constantin Catargiu. Galeriile de Artă Bacău, iulie 1987*, în *Arta*, nr.12, 1987)

„Eliberat de canoanele impuse de gravură, Constantin Catargiu dezvoltă expresivitatea liniei într-un desen de o semnificativă austeritate („Spațiu ancestral”).”

(Ileana Pintilie, *Atelier 35. Galeria Helios, Timişoara*, în *Arta*, nr. 2, 1988, p. 35)

„O tăietură exactă, decisă a desenului şi o tehnică de imprimare inteligent exploatată, aservită ideii artistice: «chipul» unui arbore solitar ipostaziat în trei formule cromatice, în gravura lui Constantin Catargiu.”

(Coriolan Babeţi, *Încă un salon remarcabil al anilor din urmă. Timişoara, Arta*, nr. 5, 1988, p. 33)

„Absolvent de grafică, în 1978, format la institutul clujean, Constantin Catargiu a atras repede atenția asupra capacității sale artistice. Primii ani după absolvire sunt marcați de frecvența creatoare şi de o densă prezență expozițională. Sunt totodată şi anii care contribuie hotărâtor la identificarea unui repertoriu stilistic propriu. Încă dintru început, o anume ariditate a imaginii şi o angajare laconică a liniarităților direcționează discursul plastic. Va rămâne, de asemenea, mereu credincios structurii, cu toate că, de la o etapă la alta, variația expresiei a cerut, de fiecare dată, altă corporalizare a plasticităților. După o perioadă în care structura angajată spațial va reclama cu necesitate sugestia venită dinspre peisaj, după care o structură metaforică intrată în atenția artistului recurge frecvent la aleatoriu şi gestualism, la efectul plastic, pentru ca în ultimul timp, structura optică să convoace în imagine jocul ivirilor, al aparițiilor din câmpul fenomenologic, să cerceteze răbdător variabilele graduale de lumină, simbolica lor.

Aparițiile expoziționale din anul 1978 dezvăluie, în specificul graficii, apelul frecvent la geometrism. Acum valențele structurii grafice urmează un model spațial peisagistic, resimțit ca atare în subsidiarele imaginii. Expresivitățile spațiale indirecte, aluzive se comportă evocator prin spațialități adunate în jurul unui semn astral (*Secțiuni în spațiu, Relații spațiale, Prezențe în spațiu, Timp şi spațiu*).

Mai departe, Constantin Catargiu evoluează de la structura grafică funcțională în sine la structura grafică obiectuală în compoziții figurative fundamentate pe juxtapunere. Expoziția personală din anul următor prezintă discursul plastic sensibil angajat în identitatea obiectului care, astfel, ajunge revelator, căci, conexat adresării, devine obiect însărcinat simbolic, iar juxtapunerea în care este aşezat primeşte caracter comunicaţional. Mărul, tabloul, ceasul, fereastra, sfera irigă ipostazierea în care sunt incluse cu o substanţă vădit spiritualizată. Prin lucrările de acum, graficianul descoperă largile posibilităţi de comunicare ale imaginii, capacităţile ei de expresie. Eterogenitatea motivistică de acum se datorează tocmai faptului că întrebuinţează mai multe registre, mai multe direcţii ale discursivităţii plastice. Trei dintre funcţiile imaginii construiesc efectiv expresia: peste obiectualizarea antrenantă în relevarea identităţii lăuntrice, inedite a motivului, relaţionarea caută ineditul, iar relaţia stabilită dezvăluie expresivităţi evocatoare. După construirea obiectului, structura grafică este determinată să definească în juxtapunere particularitatea contingenţei aflate în act şi a efectului rezultat (*Acolo în Ţara de Sus, Să măsor cu timpul, Reflexe I, II, Contraste, Ipostaze, Metamorfoze*).

Dar graficianul va fi în situaţia de a-şi măsura prin demersurile imagistice desfăşurate pe cicluri, în modul acesta având asigurată o cuprindere mai largă a temei şi posibilitatea unei dezbateri pe variante, a unei secvenţializări care să implice cu necesitate devenirea imagistică din comunicare. Rezolvarea în cicluri i-a permis imaginii un mai substanţial sprijin auctorial.

Pe parcursul primelor cicluri, începând cu 1983, structura grafică se va identifica frecvent cu structura metamorfică. Dinamica din realizarea comunicării întrebuinţează, fără reţinere, ipostazierea motivului şi secvenţializarea temei pentru a-i putea conferi obiectului o identitate justificabilă intrinsec (*Forme şi spaţiu*, desen). Acum se înregistrează realizări majore, referenţiale, încă nedepăşite de autor ca substanţialitate artistică. Astfel, în *Germinaţie* (acvaforte, acvatinta), se alcătuieşte un ciclu de amplă respiraţie, prin care teluricul secvenţializat este definitoriu însoţit de oficiile subtextului existenţial. Elogiul de aici adus vieţii, vitalităţii, voinţei şi forţei de a exista prilejuieşte cercetarea unei morfologii găsită în logica procesualităţii ei. Germinaţia, desemnând un drum spre lumină, transformă ieşirea în orizont, în eveniment cu sensul conexat pulsaţiei universale. Ivirea firului de iarbă în lumină presupune un şir transformaţional, o sumă de secvenţe de la primul semn germinativ, ecou astral, din întunericul teluric, până la explozia vegetală din lumină descărcată în arhetipalul răsăritului de soare. Toate aceste iviri sunt, în definitiv, explozii telurice, treceri ale pământului în aer. Reverberaţiile spre cosmicitate, ecoul marilor ritmicităţi, captarea pulsului universal al existentului validează legităţi generative generale. Comunicarea dispune de resurse artistice plenar funcţionabile, de o activă capacitate de traducere a ideii în imagine, cu un demers eficient de formulare a spiritualităţii în elementul de plasticitate.

Celălalt ciclu referenţial realizat tot în această perioadă este adunat sub titlul *Crepuscul* (acvaforte, acvatinta). Dacă în *Germinaţie* itinerarul artistic a fost asigurat prin secvenţialitatea temei, de data aceasta procedura de realizare va recurge la ipostaziere, la cercetarea ei, trecând-o prin mai multe medii, prin mai multe corporalizări, prin mai multe elementarităţi. Graficianul imaginează fenomene optice pentru a consemna materialitatea lumii şi pentru a face resimţită metamorfica ei. Structura grafică transpune dinamica ivirilor şi dezvăluirilor luminii. Ciclul evoluează de la consemnarea fenomenologică la provocarea dimensiunii culturale. Apusul de soare, stingerea luminii la capătul zilei antrenează pe zare o simetrie, o coincidenţă între cer şi pământ controlată definitiv de sensul orizontalei pe întinderile câmpiei. În schimb, nesfârşirea marină ridică prin val o simetrie cu axa verticală, răspunzând irezistibilei chemări a unui astru tutelar întrevăzut deasupra. După aceea, în alt loc, explozia vegetală din frunzişul copacului amplifică şi absoarbe în sus puzderia de particule luminoase, roua ordonându-şi irizările într-un curcubeu arcuit suveran, singur şi ultim. Când se realizează extrapolarea spre planetar, polii aduc în simetria de oglindă incandescenţe magmatice, materialităţi de explozie solară. Şi, parcă pentru a sublinia raţionalul aflat în actul observării şi în funcţia ordonatoare, cuprinsul imaginii este invadat de geometria dinamică a figurilor regulate antrenate în cădere liberă, atrase de o misterioasă, variabilă gravitaţie. Ciclul se închide cu o piramidă, construcție ireproșabilă pentru eternitate, reper inevitabil, mormânt perfect în spațiu nocturn al pustiului definitiv. În realizarea acestui ciclu, Constantin Catargiu dovedește nu doar mai multă largheţe imagistică, mai multă libertate în atacul temei și în apelul la motiv, ci se fixează asupra luminii ca problematică, de acum, centrală a comunicării.

Ciclul de desene din 1987, aflat sub genericul *Coloană pentru pământ,* înregistrează o severă restrângere a mijloacelor de expresie. În exclusivitatea albului și a negrului sunt lăsate spre a fi rezolvate toate problemele imagistice. Iluzia spațială, virtualul celei de a treia dimensiuni împrumută concretețe peisajului. Un gestualism deturnat în sensibilități de seismograf, în pulsații de cardiogramă brăzdează imaginea. Aceeași brăzdare pe pământ și cer. Linia devenită vibrație dezvăluie valențe de natură tectonică în peisaje campestre sau indică dinamica din păienjenișul unei solarități vibrante, învăluitoare. Relieful teluric și unduirile celeste evocate contribuie ca expresia să fie absorbită de sugestia peisagistică. Prin imagine se realizează o definire laconică a pământului, a cerului, a orizontului. Unitatea pământului – cer – orizont își află justificarea ca spațiu, dar și ca emoție, ca moment de contemplație, dar și ca prilej meditativ.

Tripticul *Însemn* (acvaforte, acvatinta) avansează copacul, ca emblematică existențială și ca identitate în comunicare. Semn al existenței, întunecat ziua și luminos noaptea, copacul este explozie vegetală în aer, pe cer, un semnalment pentru miracolul vieții. Rămurișul – negru al zilei și osatura de lumină a nopții – traduce condiția unei eterne singurătăți.

Din necesități lesne de înțeles, graficianul va realiza și câteva lucrări disparate ca temă. Urmărește fie eliberarea unei sculpturi aleatorii din marcajul geometric și din spațialitatea arhitectonică pentru a-i oferi în schimb fulgurațiile unor verticalități caleidoscopice și, în detalii, stroboscopia luminii (*Stabilitate I, II,* acvaforte, acvatinta), fie împletirea geometricului cu fortuitul în strălucirile de reflexe de pe suprafața apei, dezbătând imagistic motivul oglinzii și al metamorfozei (*Reflexe I, II,* litografie color). Motivul construcției, particularizat în arcul de triumf face resimțită estomparea edificiului, căderea arhitecturii prin fulgurații de lumină într-un ecou de întuneric, prezintă ruinarea ca translație în noapte (*Aducerea aminte*, litografie color) dar, totodată, vede și înălțarea arhitecturii, a geometriei peste un vârtej general, peste o ploaie nocturnă, de asemenea sub străfulgerări și fulgurații de lumină (*Structuri ancestrale*, litografie).

Constantin Catargiu va ajunge, până la urmă, să se concentreze exclusiv asupra luminii ca temă de comunicare și o va studia ca structură optică pe parcursul unui întreg ciclu – *Semn*. Aici înregistrează și o schimbare a tehnicii de execuție schimbând acul de gravat cu aerograful. Mai mult, o altă formulă artistică, un alt univers de comunicare. Tema luminii acum este o apropiere de sacru, lumina conține sensul prezenței divine, traduce coborârea divinității. Este momentul de grație, când apare lumina din întunericul absolut, din nimic. Întâi ca o geană de lumină. Apoi, în perimetrul strălucitor desemnat, se profilează semnul crucii. Luminarea apare ca o parcurgere de la lumină la cruce, de la cruce la biserică și de la biserică la atotputernicia strălucirii divine. Lumina – fereastră, marcată cu verticalitate de cruci, substanța luminii este apariție și contopire, învăluire și crucificare, sacrificiu și salvare. Acest ciclu reține prin acribia comunicării, căci în absența complexului repertoriu tehnic al gravurii, simplitatea neașteptată a execuției se dovedește a fi la fel de bogată în resursele de comunicare. Desprinderea artistului de gravură și de litografie a mutat centrul de pe bogăția expresiei, pe plurivalența semnificației."

(Ioan Iovan, *Stil și expresivitate*, Editura Hestia, Timișoara, 1997)

„În grafica aflată la zi, realizată de Constantin Catargiu, pătratul este chiar centrul de exercitare artistică. Pătratul inspiră disciplina de artist și disciplina de execuție, este o tehnică a rigorii în același timp în care este temă plastică, se vădește a fi totodată pretext imagistic și oficiu al semnificării. Este pământ și densitate, este germinație și lumină, factor al prezenței și element de identitate. Fiind, așadar, idee și finalizare, ajunge să se impună ca un pretext captivant, ca un dat asumat și dovedit inepuizabil. Cu cât lumina este mai puternică, cu atât mai accentuată este multiplicarea pătratelor și diversificarea lor."

(Ioan Iovan, *Șase graficieni și o temă prielnică: pătratul* în *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timișoara, 2000, p. 283-284)

„Preocupat de metafizica luminii, Constantin Catargiu îi urmărește evoluția de la apariție la stingere, lumina fiind un parcurs sacru, crucificare și înălțare în același timp, ipostază de execpție într-o arhitectură spațială maxim tensionată, maxim încărcată de suflu, de spiritualitate."

(Ioan Iovan, *Artiști timișoreni pe simeze bucureștene*, în *Grădinile interioare*, Editura Hestia, Timișoara, 2000, p. 284-285)

„Rigoare există în sistemul de gândire și în soluțiile compoziționale, în elaborarea formelor și în profilarea expresiei, în capacitatea comunicării și în respectul adresării. Este însă o rigoare fără uscăciune, fără sărăcirea formei. Domnește legea lucrului bine făcut, fără a văduvi discursul plastic de bogăția firească din manifestarea liberă a artisticității.

Constantin Catargiu s-a cantonat într-un tărâm al geometricului, precum într-un continent de sine stătător ale cărui particularități supravizează imaginea. Geometrismul este o grilă generală comportând variabile ca element suprapus ori inclus, fiind mod de intruzie sau de absorbție, de integrare sau de asimilare în integritatea imagistică. În toate aceste situații, forma geometrică, prin contrast și prin cadrare, permite și pune în valoare o complexitate a structurilor grafice asemănătoare cu cea din natură.

Genericul expoziției, *Pozitiv-negativ*, își subsumează alte raporturi complementare la fel de importante în ordinea comunicării, interior-exterior, zi-noapte, lumină-umbră, alb-negru. Important este, totodată, faptul că recursul la cele câteva teme arhetipale, constante pentru grafician – pătratul, crucea, intersecția, numărul 4, centrul –, se realizează sub raza de acțiune a unui singur motiv. Acest motiv este *fereastra* cu avantajul aparte că oferă un vast orizont de formulare artistică, de la accepția ei originară de element arhitectonic până la sensurile pe care le admite ca temă într-o desfăşurare imagistică, de la funcțiile pe care le implică în rolul de deschidere al unui edificiu până la cele extrapolate în direcția revelației.

În lucrările prezentate expozițional, ferestrei i se caută ipostaze dar i se conferă şi ipostazieri, i se evocă relaționări şi situații, i se descoperă stări, i se relevă structuri şi i se atribuie grafisme. Dar, mai ales, fereastra, văzută ca hotar între pozitiv şi negativ, ca delimitare între exterior şi interior, este cu deosebire *loc* al luminii, al epifaniilor.

Fereastra este loc al luminii care străbate, care pătrunde, care intră, este granița, fruntariile, fațada, firmamentul unui interior. Fereastra iveşte şi favorizează, identifică şi numeşte lucrurile din interiorul aflat în spatele ei. Suportă, aşadar, dincolo de atribuțiile inițiale din structura de expresie a unei clădiri, funcții care o sugerează ca agent al vieții, cu rosturi proiectate în existențial, deci în nivel primordial de înțelegere, în perspectiva unui factor decisiv. Epifaniile rodite de lumină în spațiul ferestrei înfioară lumea prin acest fel al Divinității de a apărea, de a se arăta şi coborî. În fereastră, fie fereastra sufletului, se conturează spiritul omului, care l-a simțit şi văzut pe Dumnezeu.

Alte accepții vizează fereastra ca loc de întâlnire şi vecinătate, ca juxtapunere şi contact, ca trecere şi consubstanțiere, ca acord şi excepție, ca revelație şi binecuvântare, ca reverie şi visare, ca sens al călătoriei în peisaj sau în imaginar, ca intrare şi ca evadare. Tocmai această multitudine de semnificații o intuieşte şi graficianul atunci când fixează titlurile grupajelor de câte trei sau patru lucrări: *Ferestre-lumini*, *Ferestre-reflexe*, *Ferestre-dinamism*, *Ferestre-mişcare*, *Ferestre-intersecţii*.

Artistul, în definitiv, nu ezită să exploateze (şi să exploreze) particularitatea fenomenologică a ferestrei care i se oferă, aceea a spaţialităţii vitrate în care lumina produce nelimitat transparenţe şi structuri, efecte şi jocuri, vibraţii şi evanescenţe. Şi acestei împrejurări i se datorează complexitatea discursului plastic, verosimilitatea de realizare artistică şi plauzibilitatea expresivă a comunicării.

Mai poate fi subliniat, în favoarea ansamblului expoziţional, felul în care îşi aduce contribuţia la economia lucrărilor spontanul dirijat: spontanul controlând structurile grafice, compoziţia dirijând soluţiile de ordonare imagistică. În acest aspect aflându-se resortul care face ca, de la lucrare la lucrare, demersul artistic să nu obosească şi să nu se repete, căci există adevărul că expoziţia cere mereu interesul receptării şi se susţine ca valoare artistică propusă. Beneficiază, în fine, toate acestea şi de o eficienţă efectivă a tehnicilor – acvaforte, acvatinta, mezotinta, mixte – mereu asociate şi combinate, mereu alternate şi schimbate. Fără îndoială, această complexitate a expoziţiei se oferă numai după o parcurgere pe îndelete şi numai unei receptări în cunoştinţă de cauză.”

(Ioan Iovan, *Temeinicia de meserie a artei*, în *Focus Vest*, 2005, p.10)

„Mi se pare că tema întunericului şi a luminii se află, într-un chip explicit, în proximitatea creaţiei gravorului, întrucât în momentul începerii activităţii sale se găseşte, nu numai simbolic dar şi în modul cel mai evident cu putinţă, în faţa opacităţii, a imensităţii lumii materiale în care gestul său, voinţa sa deschide o breşă, prezenţa luminii pe care o aduce coincizând cu instaurarea spiritualităţii. Întunericul solidar cu domnia haosului primordial cedează pe măsura afirmării activităţii creatoare a artistului. Odată declanşat procesul de creaţie, imaginea – acest spaţiu cu atribute speciale – artistul poate să dezvolte un discurs complex în care dialogul dintre lumină şi întuneric, cu incidenţa expresivă a umbrei, se nuanţează, dezvăluind întreaga organizare şi semnificare a realităţii.

Evoluţia lui Constantin Catargiu este marcată de înţelegerea luminii ca un principiu divin, ca o realitate transcendentală, ca un efort de depăşire a vizibilului, a concretului. În multitudinea de prezenţe care solicită percepţia, artistul este sensibil la tensiuni aparent divergente – reflexe, metamorfoze, străluciri, ferestre, „flori de lumină" –, care au însuşirea de a revela esenţa realităţii. Dincolo de jocul înşelător al aspectelor concrete, care menţin observaţia într-o actualitate divergentă, se ivesc „semnele" cu adevărat purtătoare semnificative, configuraţia realităţii vizibile intrând într-o ordine abstractă. Nu întâmplător este citată viziunea cézanniană, potrivit căreia desfăşurarea infinită a lumii se reduce la existenţa cubului, a sferei, a cilindrului. Marea dezbatere privitoare la întâlnirea dintre întuneric şi lumină se consumă într-un vast ciclu de gravuri în care vocabulele fundamentale sunt sfera, cubul şi cilindrul, în jurul cărora se dezvoltă retorica abstractă a prezenţei şi a absenţei, a transparenţei şi a metafizicului.

(Constantin Prut, 2005)

POSTFAȚĂ

Aflat într-un moment fast al vieții, când și-a perfectat un remarcabil doctorat în arte vizuale, Constantin Catargiu, grafician cu un impresionant palmares artistic și venerat dascăl în învățământul academic de artă la Timișoara – a dat curs unei generoase invitații de a-și organiza o retrospectivă în spațiul Muzeului de Artă din Arad. În această consacrată ambianță, în anii anteriori au avut loc reconstituiri de performanțe creative, fiind invitați artiști de marcă ai prezentului cultural românesc.

Constantin Catargiu face parte din categoria spiritelor aflate într-o continuă și prolifică stare de veghe, meditații profunde și lucide decantări furnizându-i incitante subiecte și soluții stilistice adecvate pentru a desăvârși un viguros și pregnant univers artistic. Sub aparența bucovineanului blând și discret, gestează resursele fecunde ale unei necontenite arderi și voințe acerbe de a da întruchipare – prin formulări plastice expresive și originale – aspectelor și mutațiilor fascinante din planul naturii și vieții. Cu delicatețe, rafinament și răbdare de orfevrar din vremuri trecute și-a perfectat limbajul subtilizând modalitățile de configurare specifice diverselor tehnici grafice (cu preferință pentru aquatinta, aquaforte, litocolor, aerograf), încât imaginile s-au transformat în surse de energii, de contraste, ritmuri și alternanțe, de valori și modulații, consonante cu fluxurile unor necontenite descoperiri, mirări, revelații. Ne simțim antrenați pe albia unor ademenitoare pelerinaje în spațiul unor misterioase interferențe dintre lumini şi întuneric, asistând cum amprentele vizibilului se metamorfozează în adieri de elan spiritualizat, angajând ecouri ale interiorității ca o plutire într-o eternitate consolatoare (a se vedea ciclurile: *Vestigii*, *Ascensiune*, *Dinamică*, *Germinație*, *Semn*, *Oglindire* ş.a.).

Specificul şi farmecul creației lui Constantin Catargiu au ca sursă acea vitală şi flexibilă capacitate de a anima suprafețele cu iradierile penetrante ale iluminărilor cristaline şi pure ce se strecoară volatilizând segmentele nocturnului în sonorități fulgurante ce proiectează trăirile în absolutul reveriilor şi al râvnitelor certitudini. Indiferent de ponderea straturilor de alb şi de negru (preferând sobra austeritate a acestor vectori valorici), care-şi asociază perpetuu intonațiile variabile ale penumbrelor, ale trecerilor impalpabile dintre zi şi noapte, dintre cunoscut şi incert, dintre curaj şi temere, împlinire şi eşec, evită simptomatic ipostazele de factură expresionistă: angoasa, disperarea, tragicul. În autentic tonus existențial românesc cultivă respirațiile şi afirmările în limpezime şi plenitudine, în solaritate şi evanescență, iar când nu ocoleşte tensiunile, zbaterile, neliniştile, nu merge mai departe de amprenta durerilor mocnite şi a melancoliilor surdinizate.

Operă a sintezelor purtătoare de esențe spiritualizate, grafica lui Constantin Catargiu operează permanent cu argumentele unei virtuoase plasticizări şi o potențare a semnificațiilor iscate din profunzimea omenescului. Se exprimă uneori direct, deschis, exploziv, dar mult mai adesea filtrat, aluziv, dând câştig de cauză suflului metaforic şi simbolic. O undă de lirism devine de asemenea frecventă, izvorând din structura poetică a firii, făcând apropiat, familiar, intim, spectacolul unui *perpetuum mobile*, consecință a permanentei deveniri universale. Ne trezim contaminați de magnetismul unei inevitabile pendulări între exterior și interior, între sine și lume, prin filtrul unor diafane ferestruiri, evanescente praguri între finit și infinit, între palpabil și imaginar, între terestru și celest. O remarcabilă forță a transfigurării ne procură șansa de a evada din incidental și concret, cantonându-ne într-un interval de timp și spațiu etern, reflex și echivalent al unei fortifiante aspirații.

Într-un prezent al urgențelor devoratoare, să profităm de șansa popasului fertil și a dialogului stimulativ cu universul încărcat de poezie, plenitudine și fantast prin intermediul graficii lui Constantin Catargiu, afiliată valorilor certe ale creativității românești.

NEGOIȚĂ LĂPTOIU

CUPRINS

Cuvânt înainte (Alexandra Titu) / 5

Introducere / 9

Întunericul / 11

Lumina / 14

Umbra / 19

Formă şi spaţiu. Corpuri geometrice de bază purtătoare de lumină / 23

O istorie obiectivă / 31

Sub semnul polarităţii / 45

Ipostaze şi interferențe / 54

Note / 60

Bibliografie / 64

Activitate artistică / 66

Lista ilustraţiilor / 68

Opinii critice / 161

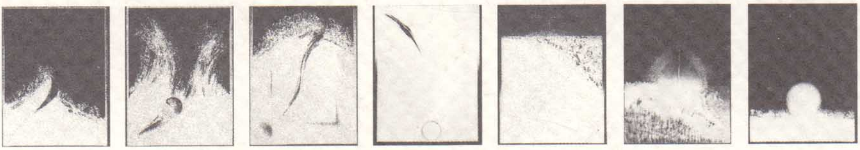
Postfaţă (Negoiţă Lăptoiu) / 187

Dat la cules: 15.06.2005
Coli tipar: 12
Prelucrare imagini:
Daniel Apostu
Tudor Catargiu
Remus Rotaru
Prepress:
Florinela Dumitraşcu

Tiparul executat la Cosmopolitan Art – Timişoara
România

„Mi se pare că tema aceasta a întunericului şi a luminii se află, într-un chip explicit, în proximitatea creației gravorului, întrucât în momentul începerii activității sale se găseşte, nu numai simbolic dar şi în modul cel mai evident cu putință, în fața opacității, a imensității lumii materiale în care gestul său, voința sa deschide o breşă, prezența luminii pe care o aduce coincizând cu instaurarea spiritualității. Întunericul solidar cu domnia haosului primordial cedează pe măsura afirmării, activității creatoare a artistului. Odată declanşat procesul de creație, imaginea, acest spațiu cu atribute speciale, artistul poate să dezvolte un discurs complex în care dialogul dintre lumină şi întuneric, cu incidența expresivă a umbrei, se nuanțează, dezvăluind întreaga organizare şi semnificare a realității.

CONSTANTIN PRUT



HESTIA / COSMOPOLITAN ART
ISBN 973-9420-92-3 / ISBN 973-8903-01-7